

Université de Montréal

Impact et résonances du théâtre *In-yer-face* au Québec:

Shopping and Fucking de Mark Ravenhill (adaptation de Christian Lapointe), *Faire des enfants* d'Éric Noël et *En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas* de Steve Gagnon.

par Gabrielle Goulet

Département des Littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Janvier 2016

© Gabrielle Goulet, 2016
Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Impact et résonances du théâtre *In-yer-face* au Québec: *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill (adaptation de Christian Lapointe), *Faire des enfants* d'Éric Noël et *En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas* de Steve Gagnon

Présenté par : Gabrielle Goulet

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Marc Larrue, directeur de recherche
Jeanne Bovet, membre du jury
Élisabeth Nardout-Lafarge, membre du jury

Résumé

Le présent mémoire porte sur la présence de la violence et de la sexualité sur la scène théâtrale québécoise, ainsi que sur l'influence du mouvement britannique *In-yer-face* sur la dramaturgie québécoise contemporaine. Par l'étude comparative des didascalies des textes ainsi que des mises en scènes de trois productions québécoises – soit *Shopping and F**king* (texte de Mark Ravenhill traduit par Alexandre Lefebvre, mise en scène de Christian Lapointe), *Faire des enfants* (texte d'Éric Noël, mise en scène de Gaétan Paré) et *En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas* (texte et mise en scène de Steve Gagnon) –, ce mémoire explore les diverses manières de représenter la violence et la sexualité sur la scène québécoise actuelle. Ce travail dépasse l'étude textuelle, il présente une réflexion sur le théâtre québécois et les nombreuses contraintes auxquelles les artistes doivent faire face lorsqu'ils veulent présenter un spectacle de théâtre comportant des scènes de violence et de sexualité au Québec.

Mots-clés : Violence, sexualité, nudité, *In-yer-face*, Trentenaires, Steve Gagnon, Christian Lapointe, Éric Noël, Gaétan Paré, Mark Ravenhill, Sarah Kane, théâtre québécois contemporain.

Abstract

This master's dissertation focuses on the presence of violence and sexuality on the Québécois theater scene, as well as the influence of the British movement *In-yer-face* on contemporary Québécois theater. Via the comparative study of stage directions in the texts and the staging of three Quebec productions - *Shopping and F ** king* (from Mark Ravenhill's text, translated by Alexandre Lefebvre, directed by Christian Lapointe), *Faire des enfants* (by Éric Noël, directed by Gaétan Paré) and *En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas* (written and directed by Steve Gagnon) -, this paper explores ways of representing violence and sexuality on the Québécois contemporary theater stage. This work goes beyond textual study, it presents a cogitation on the Quebec theater and the many constraints that artists face when they want to present a theater performance that includes violence and sexuality in Quebec.

Keywords: Violence, sexuality, nudity, *In-yer-face*, Trentenaires, Steve Gagnon, Christian Lapointe, Éric Noël, Gaétan Paré, Mark Ravenhill, Sarah Kane, contemporary Quebec theatre.

Table des matières

| | |
|--|----|
| Résumé | I |
| Abstract | II |
| Remerciements | V |
| Introduction | 1 |
| • Présentation du projet | 3 |
| • Présentation du <i>In-yer-face</i> | 7 |
| Chapitre 1 : <i>In-yer-face</i> et le théâtre | 15 |
| 1.1. Le spectateur | 15 |
| 1.1.1. Importance du spectateur | 15 |
| 1.1.2. La théorie de l'affect selon Erin Hurley | 20 |
| 1.1.3. Application au <i>In-yer-face</i> | 22 |
| 1.2. Violence sur la scène | 26 |
| 1.2.1. Réticences quant à la nécessité de la violence sur scène | 27 |
| 1.2.2. Avantages de la représentation de la violence | 28 |
| 1.2.3. Comment mettre en scène la violence | 31 |
| Conclusion : Extension de la théorie <i>In-yer-face</i> au théâtre québécois | 34 |
| Chapitre 2: Les textes | 37 |
| 2.1. L'adaptation d'une pièce <i>In-yer-face</i> au Québec, par Christian Lapointe. <i>Shopping and Fucking</i> , de Mark Ravenhill | 38 |
| 2.1.1. Présentation du texte, de l'auteur et du metteur en scène | 38 |
| 2.1.2. Étude des didascalies dans le texte, comparaison avec la mise en scène québécoise et justifications de Christian Lapointe et Patrick Martin | 42 |
| 2.2. Raconter la déchéance. <i>Faire des enfants</i> , d'Éric Noël, mise en scène de Gaétan Paré | 50 |
| 2.2.1. Présentation du texte, de l'auteur et du metteur en scène | 50 |
| 2.2.2. Étude des didascalies dans le texte, comparaison avec la mise en scène québécoise et justifications d'Éric Noël et Gaétan Paré | 52 |
| 2.3. <i>Britannicus</i> remis au goût du jour. <i>En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas</i> , de Steve Gagnon (texte et mise en scène) .. | 61 |
| 2.3.1. Présentation du texte, de l'auteur et metteur en scène | 61 |
| 2.3.2. Étude des didascalies dans le texte, comparaison avec la mise en scène québécoise et justifications de Steve Gagnon | 64 |

| | |
|--|------------|
| Conclusion chapitre 2 | 72 |
| Chapitre 3 : Le créateur et son public | 76 |
| 3.1. Considérer le spectateur : point de vue des auteurs et des metteurs en scène | 76 |
| 3.2. Le rôle du créateur | 79 |
| Conclusion chapitre 3 | 81 |
| Chapitre 4 : Réflexions sur le public et restrictions du théâtre québécois | 83 |
| 4.1. La nudité (ou son absence) sur la scène québécoise. Réticence de l'acteur et réserves des créateurs..... | 84 |
| 4.1.1. La contrainte de l'acteur | 84 |
| 4.1.2. Pornographie..... | 89 |
| 4.1.3. Crainte de la classification et du stéréotype..... | 92 |
| 4.2. La contrainte de l'abonné..... | 94 |
| 4.2.1. L'abonné | 94 |
| 4.2.2. L'influence des directions artistiques et les espaces de liberté..... | 97 |
| 4.2.3. Hiérarchie des salles | 101 |
| Conclusion chapitre 4 | 105 |
| Conclusion | 106 |
| Bibliographie | 111 |
| Annexe : | |
| A. <i>Shopping and F**king</i> , 2006 | 117 |
| • Entrevue avec Patrick Martin, 8 novembre 2013 | 117 |
| • Entrevue avec Christian Lapointe, 20 juillet 2015..... | 121 |
| • Liste exhaustive des didascalies étudiées..... | 124 |
| • Affiche promotionnelle de la mise en scène de <i>Shopping and Fucking</i> par Dave Barton. Référence : <i>Shopping and Fucking</i> . Texte de Mark Ravenhill. Mise en scène de Dave Barton. Avec Keith Bennett, Peter Hagen, Bryan Jennings, Alexander Price et Terry Mowrey. Théâtre Monkey Wrench Collective, Fullerton (É-U), du 15 au 19 décembre 2010 | 125 |
| B. <i>Faire des enfants</i> , 2011 | 126 |
| • Entrevue avec Gaétan Paré, 26 mai 2015..... | 126 |
| • Entrevue avec Éric Noël, 27 mai 2015..... | 132 |
| C. <i>En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas</i> | 139 |
| • Entrevue avec Steve Gagnon, 3 juin 2015 | 139 |

Remerciements

Tout d’abord, je tiens à remercier mon directeur, Jean-Marc Larrue, pour son soutien, ses encouragements et sa confiance. Merci d’avoir su me guider, m’inspirer et me rassurer.

Merci à ma famille qui, depuis le tout début, a cru en moi et en ma réussite. Sans vous, je n’aurais jamais pu atteindre cet objectif. Merci d’avoir toujours été là, même dans les moments un peu plus difficiles. Je tiens aussi à remercier mes amis pour leur présence, leur soutien moral et leur écoute.

Enfin, je tiens à remercier sincèrement les créateurs et artistes qui se sont ouverts à moi dans le cadre de nos entrevues, qui ont enrichi mon étude et qui en ont inspiré la majeure partie. Merci d’avoir pris ce temps, de m’avoir accordé cette confiance et d’avoir été aussi généreux. Christian Lapointe, Patrick Martin, Éric Noël, Gaétan Paré et Steve Gagnon.

Introduction

Le présent mémoire résulte d'un étonnement. Par leur violence, physique ou verbale, leur trivialité, par la présence considérable qu'y tient la sexualité, certaines productions majeures de la scène québécoise de ces dernières années rappellent la « dramaturgie sauvage¹ » du mouvement britannique *In-yer-face* qui a défrayé la chronique à la fin du XX^e siècle (1990 à 2000). Pourtant, ni les créateurs québécois ni la critique ne soulignent cette parenté théâtrale. Je me suis demandé pourquoi et ce mémoire rend compte des résultats de ce questionnement.

Le *In-yer-face* est un courant théâtral qui a émergé au début des années 1990 auquel la critique anglaise associe des auteurs tels que Sarah Kane, Mark Ravenhill, Anthony Neilson, Jez Butterworth et Philip Ridley. Ces auteurs ont en commun de présenter des pièces souvent considérées comme choquantes, ils utilisent un langage cru et recourent fréquemment à des images de nature sexuelle et violente. Ces images reposent sur des situations et des gestes exigés des interprètes (coups, cris, relations sexuelles, bagarres, agressions de toutes sortes, scènes de torture, scènes sadomasochistes, scènes d'humiliation, etc.) clairement inscrits dans les didascalies et dans les dialogues. Il s'agit d'impliquer émotionnellement le spectateur, de ne pas le laisser indifférent, dans le but d'ébranler ses repères habituels, de remettre en question ses valeurs morales et de repousser les limites de ce qui est socialement acceptable. L'objectif fondamental est de « re-sensibiliser » le public qui a en quelque sorte banalisé, voire naturalisé, les horreurs et les atrocités dont les médias offrent le spectacle quotidien. Cette démarche de « re-sensibilisation » repose sur la conviction que le spectacle théâtral,

¹ L'expression est du dramaturge britannique Edward Bond.

fondé sur la coprésence physique – entendons, par là, qu'elle n'est pas médiatisée par une technologie de reproduction – de l'acteur et du spectateur peut provoquer des émotions beaucoup plus fortes et une plus grande empathie qu'un film ou un reportage. Le *In-yer-face* se réclame évidemment de la pensée d'Artaud. Cela pose inévitablement la question de la présence physique, concrète, de la violence et de la sexualité sur scène. Comment réussir à mettre en scène la violence du monde sans tomber dans le sensationnalisme et comment exposer la sexualité sans sombrer dans le voyeurisme ? Tels étaient les risques que couraient les créateurs du mouvement anglais. Une certaine critique ne s'est d'ailleurs pas privée de les en accuser, mais ce n'est pas ce qui ressort aujourd'hui de ces œuvres bouleversantes.

Bien que la dramaturgie québécoise actuelle ne se réclame pas explicitement de ce mouvement, on est frappé par la parenté des préoccupations et des démarches créatrices des deux groupes de dramaturges, frappé aussi par ce que, faute de mieux, on pourrait qualifier de différences de sensibilité.

Ce mémoire porte à la fois sur cette parenté et ces différences, il marque par là l'étroite relation qui unit les deux courants dramaturgiques. Plus précisément, il traite de la représentation de la violence et de la sexualité dans les textes et sur la scène québécoise d'aujourd'hui à travers une perspective particulière qui est celle du théâtre britannique *In-yer-face*. Je pose en effet l'hypothèse qu'on peut identifier plusieurs caractéristiques fondatrices de ce théâtre anglais dans la dramaturgie québécoise de l'extrême contemporain, que Jean-Marc Larrue qualifie de « dramaturgie des Trentenaires », mais que, loin de reproduire tels quels les procédés des animateurs du *In-yer-face*, les

dramaturges et metteurs en scène québécois les adaptent à la sensibilité de leur public et en atténuent l'effet cathartique.

Présentation du projet

Je propose donc, dans un premier temps, de rappeler les principales caractéristiques du théâtre *In-fer-face* et d'en préciser la nature et la conjoncture. Établie à partir des théories d'Aleks Sierz, Graham Saunders, Eleni Papalexiou, Élisabeth Angel-Perez et Jean-Marc Lantéri, ma présentation du mouvement permettra d'identifier une série de qualités marquantes qui pourront ensuite servir à la confection d'une grille d'analyse de la dramaturgie des Trentenaires. Pour Jean-Marc Larrue, il s'agit d'une nouvelle génération d'auteurs qui avaient plus ou moins trente ans en 2010 et qui dominant la scène de l'extrême contemporain (2005 à aujourd'hui). La démarche est donc partiellement comparative. Cette introduction au *In-fer-face* devrait permettre d'en saisir les principaux enjeux.

Le premier chapitre constitue la portion théorique du mémoire. Il permet d'étudier le mouvement *In-fer-face* plus en détails, d'explicitier ses motifs, d'explorer les questionnements qu'il a pu provoquer et de comprendre son influence. Il est divisé en trois sections. La première porte sur le spectateur et sur la perception qu'en ont les créateurs du *In-fer-face*, il s'agit d'un aspect absolument essentiel de leur démarche créatrice. Je m'appuie sur les grands principes de la « Feeling Theory » telle que l'a développée Erin Hurley au théâtre, pour mieux cerner cette perception. Hurley s'intéresse au travail accompli par les créateurs – le « labour » – afin de faire vivre une expérience affective au public, mais également à l'influence des conditions extérieures à la

représentation. Dans un deuxième temps, j'aborde plus globalement les modalités de la mise en scène de la violence et les remises en question occasionnées par sa monstration². Je me base, pour cela, sur les travaux de trois théoriciens du théâtre qui se sont intéressés à la « représentabilité » de la violence sur la scène³. Ils constatent que, si certains auteurs et metteurs en scène expriment des réserves quant à la nécessité de représenter celle-ci, d'autres la justifient par son utilité. Les articles de Michel Vaïs, Louise Vigeant et Eleni Papalexou m'aident ainsi à couvrir les divergences d'opinions quant à la présence de la violence sur la scène et à son traitement. Enfin, dans la conclusion du chapitre un, j'explore l'influence du mouvement *In-yer-face* au Québec et j'établis des comparaisons plus précises entre le courant britannique et celui des Trentenaires.

Le chapitre deux est consacré à l'analyse d'œuvres québécoises de l'extrême contemporain et de leur mise en scène en lien avec le théâtre *In-yer-face*. J'y examine trois pièces de jeunes créateurs québécois, produites entre 2006 et 2013. Je m'intéresse d'abord à l'adaptation textuelle (par Alexandre Lefebvre) et scénique (par Christian Lapointe) de la pièce *Shopping and Fucking* du Britannique Mark Ravenhill (éditée sous le titre de *Shopping and F***ing*, dès la deuxième édition, en 1997⁴) pour comprendre comment les scènes violentes et sexuelles contenues dans cette pièce phare du *In-yer-face* ont été traitées et montées au Québec. Puis, je me penche sur deux pièces québécoises écrites et mises en scène par de jeunes créateurs : *Faire des enfants*, d'Éric Noël et *En*

² J'utilise ce terme dans le sens défini dans la théorie du cinéma des premiers temps.

³ Leurs réflexions à ce propos sont issues de trois événements auxquels ils ont participé ou assisté : le Seoul Performing Festival de 2001, le Symposium international des critiques de théâtre et des théâtrelogues de 2003 et Le Festival d'Avignon de 2005.

⁴ Dans la toute première édition, en 1996, l'image d'une fourchette tordue, éclatée, cachait le mot « fucking », tel que mentionné dans *Morality and Justice : The Challenge of European Theatre*. Référence : SIERZ, Aleks. « 'The Element that most Outrages': Morality, Censorship and Sarah Kane's *Blasted* », dans BATLEY, Edward et David BRADBURY (ed.). *Morality and Justice : The Challenge of European Theatre*, New-York, Rodopi B.V., 2001, p.229. La production québécoise mise en scène par Christian Lapointe était toutefois intitulée *Shopping and F***king*.

*dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas*⁵, de Steve Gagnon. Je tente de montrer comment ces pièces explorent les limites de la représentation de la violence et de la sexualité dans le contexte québécois. Sans nécessairement avoir suscité de fortes polémiques, ces pièces ont alimenté la critique et ébranlé le public. L'analyse donne quelques indices sur certaines balises que les metteurs en scène et auteurs se fixent pour convenir au public québécois ou, du moins, à l'idée qu'ils s'en font. Quelle est leur conception de ce public? Qu'est-ce qui dicte leurs choix? Comment les moments de violence et de sexualité sont-ils suggérés dans le texte et comment sont-ils montrés?

Pour cette section du mémoire, je m'appuie sur des entrevues que j'ai réalisées avec les metteurs en scène à ce propos. Ils y expliquent concrètement leurs choix. J'utilise également une entrevue avec Patrick Martin, l'un des acteurs qui a activement participé au projet de la mise en scène québécoise de *Shopping and Fucking*. Puis, comme l'étude des textes occupe une place relativement importante dans ce mémoire, je me sers aussi d'entrevues avec les auteurs « trentenaires » des deux pièces québécoises, Éric Noël et Steve Gagnon (aussi metteur en scène. Il sera interviewé selon ces deux perspectives). Je place les résultats des entrevues avec les auteurs en relation avec chacune des études dramaturgiques des pièces, que j'appuie ensuite avec les entrevues des metteurs en scène.

L'idée de réaliser des entrevues s'est vite imposée dans mon processus de réflexion puisque je me questionne moins sur la réception des spectacles par le public

⁵ Dorénavant, cette pièce sera désignée par le titre *En dessous de vos corps*, version raccourcie du titre complet.

québécois que sur la vision qu'un metteur en scène ou un auteur a de ce même public. C'est davantage leur point de vue qui m'intéresse, leur conception du spectateur québécois et leur manière d'adapter leur création en fonction de celui-ci. Ce mémoire dépasse donc l'analyse littéraire, il porte sur la mise en scène, mais également sur le contexte et les restrictions du théâtre québécois.

J'ai réalisé ma première entrevue avec Patrick Martin, l'un des acteurs principaux du *Shopping and F**king* de Christian Lapointe. Cette entrevue s'est déroulée au tout début de ma démarche, en novembre 2013, ce qui explique qu'elle soit plus générale et quelque peu différente des autres. Puis, en 2014, j'ai complété mes recherches et j'ai rédigé la partie plus théorique du mémoire. J'ai ensuite formulé une série de questions personnalisées pour Christian Lapointe (metteur en scène de *Shopping and F**king*), Éric Noël (auteur de *Faire des enfants*), Gaétan Paré (metteur en scène de *Faire des enfants*) et Steve Gagnon (auteur et metteur en scène de *En dessous de vos corps*). Mise à part celle avec Christian Lapointe, qui m'a répondu par écrit (nos engagements et déplacements empêchant toute entrevue de personne à personne), les autres rencontres se sont faites de vive voix. J'ai pu ainsi avoir une discussion approfondie avec chacun d'eux, ce qui a alimenté ma réflexion et enrichi mon travail. J'ai retranscrit l'essentiel des entrevues enregistrées, afin de faciliter leur consultation. Ces documents sont placés en annexe de mon mémoire. En plus de me fournir plus de détails sur les choix de mises en scène et de me donner accès aux points de vue des créateurs, ces entrevues m'ont permis de comprendre davantage le processus de création, de prendre en compte les divers obstacles auxquels ils ont eu à faire face lors des productions concernées ainsi que d'élargir les horizons de mes questionnements. Ils ont tous été très ouverts et généreux,

c'est pourquoi ces entrevues constituent un fondement précieux de ce mémoire, qui vient appuyer les pistes théoriques lancées dans la première partie du travail. À partir de ces réflexions et analyses, je tente de voir en quoi la théorie du *In-yer-face* s'applique à la dramaturgie des Trentenaires et en quoi elle s'en distingue.

Présentation du *In-yer-face*

Il est essentiel de commencer la présentation du mouvement britannique par le travail de Sarah Kane, une jeune auteure née en Angleterre en 1971, qui a mis fin à ses jours en 1999. Son œuvre courte, mais d'une importance capitale, réunit cinq pièces de théâtre reconnues et un scénario de court-métrage. Cette auteure est généralement perçue comme la figure emblématique du *In-yer-face* et la pièce phare du mouvement britannique reste sans aucun doute *Blasted*, la première pièce de Sarah Kane. La mise en scène de cette pièce en janvier 1995 au Royal Court Theatre marque le début du courant *In-yer-face* en Grande-Bretagne. « Then, for January 1995, [the Royal Court Theatre] programmed Kane's debut, *Blasted*, directed by James MacDonald, and the resulting media furore over the shocking content and unsettling form of the play put British new writing on the map⁶ ». D'ailleurs, Kane est aussi l'auteure la plus étudiée mais probablement aussi celle qui s'est le plus ouverte sur son art, qui s'est le plus appliquée à expliquer sa vision du théâtre. Ses créations, surtout les premières, peuvent sembler essentiellement sanglantes ou provocatrices, mais il est important de les analyser au-delà du premier choc qu'elles peuvent causer au spectateur et d'en comprendre ainsi l'intérêt.

⁶ SIERZ, Aleks. *Modern British playwriting. The 1990s. Voices, Documents, New Interpretations*, Londres, Methuen Drama, coll. « Decades of Modern British Playwriting », 2012, p.55.

Parmi toutes les références consultées au sujet du *In-yer-face*, trois pièces de théâtre se démarquent et semblent en cristalliser les valeurs et objectifs : *Blasted*, de Sarah Kane, *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill, et *Penetrator*, d'Anthony Neilson. Les deux premiers auteurs sont anglais, alors que le troisième est écossais.

Dans *Modern British Playwriting. The 1990's*, Aleks Sierz mentionne le contexte d'apparition du *In-yer-face*, considérant l'effet dévastateur du gouvernement de Margaret Thatcher sur la culture anglaise. Cet effet est, en partie, ce contre quoi les jeunes dramaturges des années 1990 s'insurgeaient :

The effect of cuts in state subsidy during the Thatcher-led 1980s was twofold : first, it made the whole theatre system increasingly driven by commercial objectives and, second, it encouraged an embattled psyche, what critic Michael Billington called "a siege-mentality, excessive prudence and the sanctification of the box-office"⁷.

Le théâtre anglais de l'époque était donc grandement affecté par ces transformations, ce qui justifie la volonté d'un vent de changement chez les jeunes dramaturges des années 1990. Bien entendu, ils s'inscrivaient dans une continuité, la violence ayant toujours eu sa place dans le théâtre anglais. D'ailleurs, Kane est souvent associée aux « classiques », à Shakespeare et à Artaud. Les auteurs tels que Sarah Kane et Mark Ravenhill se sont élevés contre ce théâtre commercial et prudent, qui découlait des mesures de Thatcher, et ont bousculé la dramaturgie anglaise de la fin du siècle dernier.

Si Sarah Kane est considérée comme la principale figure du *In-yer-face*, le critique et historien Aleks Sierz en est le plus célèbre analyste et demeure, à ce jour, la référence absolue en la matière. C'est l'auteur qui a analysé le sujet le plus en profondeur, et la plupart des textes qui en traitent font constamment référence à lui, ce qui explique la prédominance des citations de Sierz dans la section de mon mémoire

⁷ SIERZ, Aleks. *Modern British playwriting. The 1990s. Voices, Documents, New Interpretations*, Londres, Methuen Drama, coll. « Decades of Modern British Playwriting », 2012, p.31.

présentant le mouvement *In-yer-face*. C'est d'ailleurs à lui qu'on doit, semble-t-il, l'appellation *In-yer-face* pour désigner le mouvement des jeunes dramaturges anglais des années 1990. Le terme proviendrait du domaine sportif (notamment des Hooligans), il aurait été intégré dans le vocabulaire en tant qu'expression « populaire » dans les années 1980-1990 et aurait finalement été appliqué à la nouvelle dramaturgie anglaise dans la presse à quelques reprises, notamment par Ian Herbert, comme l'explique Sierz sur son site internet dédié au mouvement⁸. Il ajoute: « It implies being forced to see something close up, having your personal space invaded. It suggests the crossing of normal boundaries⁹ ». Ce type de remarque revient souvent pour tenter d'expliquer le courant *In-yer-face*, autant chez Sierz que chez les autres auteurs ayant étudié la question. Le fait de « jeter » la violence au visage du spectateur, sans qu'il ne puisse y échapper, mais surtout, sans qu'il ne puisse l'ignorer, revient systématiquement dans les études sur le *In-yer-face*. Jean-Marc Lantéri, dans son article « L'œil supplicié », souligne que : « [l'] expression de "*In-Yer-Face*" s'inspire du vocabulaire qui agresse au plus près, qui frappe au visage le spectateur¹⁰ ». Dans tous les cas, le spectateur ne devrait pas sortir indemne de ce type de représentation.

L'un des éléments qui revient le plus souvent dans les tentatives de définitions et les analyses portant sur le *In-yer-face* est la transgression de certaines limites, qui pourrait probablement découler des retombées des mesures prises par le gouvernement des années 1980 en Angleterre. En effet, les coupures budgétaires dans le domaine de la culture ont favorisé les productions théâtrales populaires et commerciales, tel que je l'indiquais plus

⁸ <http://www.inyerfacetheatre.com/>

⁹ SIERZ, Aleks. « What? », *In-yer-face theatre*, en ligne: <http://www.inyerfacetheatre.com/what.html>.

¹⁰ LANTÉRI, Jean-Marc. « L'œil supplicié », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 38, 2005, p. 40.

tôt. La dramaturgie plus expérimentale a, quant à elle, vu ses sources habituelles de financement tarir – jusque-là, ce financement avait été essentiellement assuré par les organismes subventionnaires publics. Après la perte de pouvoir de Thatcher, les dramaturges des années 1990 ont pu bénéficier de certains appuis institutionnels et ont été en mesure de reprendre d’assaut la scène anglaise, présentant des pièces déstabilisantes et choquantes, dans le but principal de réveiller les spectateurs marqués par le discours lénifiant du thatchérisme et du néo-libéralisme – ou *Late Capitalism*.

Sierz résume assez bien le but des auteurs du jeune mouvement :

Bien que l’insistance du théâtre *in-yer-face*, grâce à son esthétique fascinante d’un théâtre de l’expérience, ait touché les spectateurs et les ait forcés à regarder des scènes horribles et des situations très perturbantes, le but recherché n’était pas de titiller mais de faire savoir au plus grand nombre ce dont les êtres humains sont capables¹¹.

À l’exception de quelques critiques qui considèrent que le *In-yer-face* ne regroupait que des pièces sensationnalistes ayant pour but unique d’horrifier le spectateur, la plupart des études y perçoivent des visées beaucoup plus nobles, notamment la représentation de la violence, pour mieux la dénoncer, ce qui nécessite d’explorer les limites « de ce qui peut ou non être dit, de ce qui peut ou non être montré¹² ». Au-delà du choc premier provoqué par la représentation plus ou moins réaliste de la violence ou de la sexualité, le spectateur est poussé à se remettre en question. Le *In-yer-face* a donc le potentiel d’être un théâtre fort et puissant, par la violence de ses images et ce qu’il impose au spectateur.

Eleni Papalexiou avance une hypothèse intéressante. Bien que sa réflexion porte sur l’ensemble du théâtre anglais contemporain, elle s’applique bien aux pièces *In-yer-*

¹¹ SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p.288.

¹² *Ibid.*, p.298.

face. C'est par la mise en retrait du texte, et non seulement par la violence de ce qu'il met en scène, que ce théâtre déstabilise le spectateur :

Oui, ce théâtre effraie et choque. Rien d'anormal à cela : la rétractation du texte et simultanément la prise de pouvoir des images et du corps constituent un profond bouleversement. Ce type de théâtre a bien pour but de déstabiliser le spectateur et de provoquer, chez lui, des réactions émotionnelles variées allant d'un certain inconfort intellectuel à la sidération¹³.

Elle évoque ici le déplacement qui s'est opéré au sein du théâtre contemporain, par rapport à la primauté du texte :

Les réalisations de ce théâtre nouveau s'inscrivent en rupture radicale avec une tradition qui mettait le texte au centre et qui nous avait habitués à ses conventions. [...] Il s'agit d'un théâtre qui donne au corps et aux images une importance tout à fait primordiale et qui va à l'encontre de celui qui a, depuis des siècles, pétri notre conception du spectacle, et qui a fait de nous les spectateurs que nous sommes encore aujourd'hui¹⁴.

Elle avance également une hypothèse intéressante à propos de la primauté accordée désormais à l'image : « Si ces formes ne donnent plus la primeur au texte, c'est peut-être que le langage a échoué à évoquer les indicibles horreurs de notre époque¹⁵ ».

L'idée du *In-yer-face* selon laquelle notre expérience au théâtre en tant que spectateurs ne devrait pas nous laisser indifférents s'inscrit également en continuité avec la pensée d'Artaud. La violence du *In-yer-face* trouve en effet sa source dans le concept de la cruauté d'Artaud, dont d'ailleurs les dramaturges appartenant au mouvement britannique se réclament.

Enfin, en plus de déstabiliser le spectateur par le pouvoir des images fortes qui auraient donc pris le dessus sur le texte et l'aurait relégué à un statut secondaire, le *In-yer-face* redéfinit « la notion de beauté¹⁶ ». Ce thème apparaît dans les propos de ces

¹³ PAPALEXIOU, Eleni. « Violence sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité? », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44, 2008, p. 183.

¹⁴ *Ibid.*, p. 182.

¹⁵ *Ibid.*, p. 185.

¹⁶ SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p.298.

jeunes dramaturges à l'égard de leurs œuvres, dans celles des comédiens et comédiennes qui les ont jouées, des metteurs en scène qui ont monté ces pièces¹⁷ et, plus notamment encore, dans les commentaires de Sarah Kane elle-même. On en a un témoignage dans une entrevue qu'elle accordait à Nils Tabert, en février 1998 : « Je n'ai jamais eu l'impression que c'était des pièces sur la violence ou la cruauté. Ces deux choses-là étaient secondaires, et il s'agit plutôt de savoir comment on continue d'aimer et d'espérer alors que ces choses sont toujours présentes¹⁸ ». Les thèmes de l'amour et de l'espoir sont effectivement capitaux dans le *In-yer-face*. Comme plusieurs auteurs de sa génération, Kane considère qu'il est terrible de montrer l'horreur, mais que ne pas la montrer est plus terrible encore. Elle justifie ce point de vue dans son introduction à *Shopping and Fucking*, la pièce parfois jugée insoutenable de Mark Ravenhill. Elle y évoque sa propre réaction face à la pièce *Saved*, d'Edward Bond : « When I read *Saved*, I was deeply shocked by the baby being stoned. But then I thought... if you are saying that you can't represent something, then [...] you are denying its existence, and that's an extraordinary ignorant thing to do¹⁹ ».

Lorsqu'elle a assisté à la pièce *Saved* d'Edward Bond, Kane a, comme bien des gens, été marquée par la lapidation du poupon, mais cette représentation crue et intense d'un geste de violence extrême a engendré un questionnement qui a influencé son art.

¹⁷ Dans le numéro d'*Outre Scène* portant sur Sarah Kane, des metteurs en scène (Hubert Colas, Krzysztof Warlikowski, Daniel Jeanneteau), un acteur (Knut Koch) ayant joué dans *Cleansed*, mise en scène par Peter Zadek et plusieurs dramaturges (Caryl Churchill, David Greig, Edward Bond, Martin Crimp, Séverine Magois, etc.) discutent de l'œuvre de Sarah Kane. Certains propos de Sarah Kane, de son agente (Mel Kenyon) et de son frère (Simon Kane) sont également rapportés dans ce numéro. Référence complète dans la bibliographie.

¹⁸ TABERT, Nils. « Gespräch mit Sarah Kane », in TABERT, Nils (ed.). *Playspotting: Die Londoner Theaterzene der 90er*, Reinbeck, 1998, p.8-21, dans SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me. Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004, p.62.

¹⁹ ANGEL-PEREZ, Élisabeth. « Pour un théâtre de la barbarie : Peter Barnes et Howard Barker », dans ANGEL-PEREZ, Élisabeth et Nicole BOIREAU. *Le théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2007, p.103.

Pourquoi montrer ce type de choses ? Parce que cela existe. Et ne pas le montrer serait produire de l'ignorance.

Cette volonté de montrer la violence du monde au théâtre se reflète dans sa première pièce mise en scène, *Blasted*, où un simple mur sépare la violence conjugale de celle de la guerre – que tous associent à la situation en Bosnie. C'est à travers des actes terribles, tels que le viol, la guerre, l'abus, le meurtre, la famine, l'énucléation et bien d'autres, qui ponctuent cet étrange huis-clos, que l'amour réussit à se faire une place. Et le plus grand drame se produit lorsque cet amour échoue. Cette idée est encore plus manifeste dans *Cleansed*, où le couple d'amoureux subit plusieurs sévices, incluant la perte de plusieurs membres, qui sont coupés, mais leur amour persiste, tout comme l'espoir, dans le cadre plutôt lugubre qu'offre cette pièce. À travers toute la violence et les cruautés que ses pièces mettent en scène, une lueur de beauté transperce l'horreur et réussit à se tailler une place. Les moments terribles que Kane insère dans sa dramaturgie ne sont qu'une mise en lumière d'une part de réalité, et malgré tout cela, l'espoir ressort toujours.

En bref, le *In-yer-face* s'inscrit dans une lignée qui existe depuis le début de la dramaturgie de pièces mettant en scène la violence, tout comme dans la ligne de pensée d'Artaud et des dramaturges lui ayant succédé, dont Edward Bond, son « théâtre de la barbarie²⁰ » et ses « Aggro-Effects ». Par contre, le mouvement britannique des années 1990 innove par l'intensité de sa violence et de ce qu'il ose mettre en scène, mais

²⁰ Fondé sur les effets saisissants – ou « Aggro-Effects » -, le théâtre de Bond annonce le *In-yer-face*. Voir ANGEL-PEREZ, Élisabeth. « Pour un théâtre de la barbarie : Peter Barnes et Howard Barker », dans ANGEL-PEREZ, Élisabeth et Nicole BOIREAU. *Le théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2007, p.85 et ss.

également, il déconcerte le spectateur en secondarisant le texte et en utilisant la théâtralité de la scène pour révéler une forme transcendante de beauté.

Chapitre 1 : *In-yer-face* et le théâtre

1.1. : Le spectateur

Contrairement aux expressions que Kane détestait, « In-Yer-Face Theatre » n'évoque pas seulement le contenu des pièces, mais la relation qui est établie entre l'auteur et son public, ou (pour être tout à fait juste) la relation *entre la scène et le public...*²¹

1.1.1. Importance du spectateur

Le spectateur est au centre des préoccupations du *In-yer-face*. Tel que mentionné dans la citation en exergue, l'expression ayant servi à identifier ce courant de jeunes auteurs dramatiques des années 1990 en Angleterre n'était pas entièrement rejetée par Kane, bien qu'elle n'ait jamais réellement revendiqué d'appartenance à un quelconque mouvement. L'expression *In-yer-face* sert à décrire l'expérience vécue par le spectateur et c'est en cela qu'une pièce peut être rattachée au courant. Bien entendu, le contenu des pièces n'est pas à négliger non plus, la plupart d'entre elles partagent plusieurs caractéristiques, déjà dans leur version écrite (thèmes, modalités d'énonciation et nature des didascalies, langue, etc.). Dans sa formulation même, l'expression *In-yer-face* interpelle le public, faisant du spectateur une partie intégrante du spectacle et abolissant la distance établie entre la scène et lui (idée du quatrième mur). Ainsi, les auteurs dramatiques, tout comme les metteurs en scène, travaillent pour inclure le spectateur à l'expérience théâtrale, mais surtout pour éviter de le laisser indifférent face à ce qui lui est présenté, dans le but ultime de le faire réfléchir et réagir. La recherche de l'effet produit sur celui-ci est donc centrale.

²¹ SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p.8.

La théorie de la réception sera cependant écartée de ce mémoire, puisque les réactions du public comme telles importent peu pour mon propos. Comme il y a déjà quelque temps que les pièces choisies dans le corpus ont été mises en scène, il serait d'ailleurs difficile de recueillir les réactions du public qui aurait assisté à l'une des représentations, notamment en ce qui a trait à *Shopping and F**king* dont la création remonte à une dizaine d'années. Il en va de même pour les autres pièces, quoiqu'elles soient plus récentes. Aucun texte publié n'a porté sur les réactions du public lors de l'une ou l'autre de ces créations, il ne reste que des impressions et des souvenirs des auteurs et metteurs en scène. En bref, comme la théorie de la réception aurait été difficile à utiliser dans ce cas-ci, vu la faible quantité d'articles et l'absence d'archives sur les réactions du public, il aurait été peu pertinent de traiter cet aspect dans le cadre de mon analyse. Mais au-delà de ces difficultés pratiques, une analyse de la réception aurait dû comporter une dimension sociologique, ce qui ne m'apparaissait pas pertinent dans le cadre de ce mémoire. C'est plutôt le travail accompli par les créateurs de la pièce qui sera étudié, travail servant à produire un effet sur le spectateur, une émotion (le *feeling* d'Hurley). Ainsi, plutôt que de partir d'une recension de documents contenant des réactions à ces spectacles, je me suis centrée sur le point de vue des créateurs et le travail qu'ils ont accompli afin de rejoindre le spectateur. De plus, comme je désire essentiellement tisser des liens entre la théorie du mouvement *In-yer-face* et la dramaturgie des Trentenaires, c'est sur le travail des auteurs et metteurs en scène qu'il me semble nécessaire, dans une première phase au moins, de me pencher davantage.

La question de la violence au théâtre dans son rapport avec le spectateur est aussi vieille que le théâtre lui-même. Hans-Thies Lehmann le rappelle : « Aristote était le

premier à concevoir la tragédie comme une attaque contre le spectateur : guérison, catharsis par une fièvre affective temporaire qui déstabilise le sujet²² ». Eleni Papalexiou souligne également, dans son article consacré à la violence sur la scène, qu'« [a]ux origines du théâtre, c'est-à-dire à l'époque où sont nées la comédie et la tragédie, les artistes savaient bien la nécessité de jeter le trouble dans l'esprit de leur public²³ ». Dans *l'Épître aux Pisons*, Horace définit le but du poète par rapport à l'effet qu'il produit sur le récepteur : « Un auteur veut en vers être utile et puissant / Ou tenter à-la-fois d'instruire en amusant²⁴ ». Ainsi, peu importe si l'auteur souhaite être utile en instruisant de manière convaincante ou plutôt en étant amusant, le but demeure de produire un effet tangible sur le spectateur ou lecteur. Déjà à ces époques donc, l'auteur prend en compte le spectateur et il n'est pas écarté du processus créatif. Par contre, il ne participe pas au spectacle, la limite entre la scène et la salle est généralement plutôt bien établie au théâtre jusqu'au XX^e siècle. La considération du public et son intégration à la représentation deviennent nettement plus importantes à partir des avant-gardes historiques et sont clairement problématisées avec Antonin Artaud et son théâtre de la cruauté.

Artaud expose son idée d'un spectacle entier, dans lequel le spectateur ferait partie intégrante de la représentation :

Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera établie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle.²⁵

²² LEHMANN, Hans-Thies. « Le risque, le tragique, le poison », *Alternatives théâtrales*, n° 85-86, 2005, p. 71.

²³ PAPALEXIOU, Eleni. « Violence sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité? », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44, 2008, p. 186.

²⁴ HORACE, *De l'Art poétique ; épître d'Horace aux Pisons*, trad. C. Lefebvre-Laroche [avec le texte latin], Paris, Imprimerie de P. Didot L'Aîné, 1798, p.44.

²⁵ ARTAUD, Antonin. « Le Théâtre de la Cruauté », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/ Essais », 1964, p.148.

Le public est alors plongé au cœur de l'action et ne peut y échapper. C'est un théâtre dérangeant et provocant qu'Artaud propose, il souhaite réveiller le spectateur qui ne fait qu'assister, dans le théâtre « régulier », à des pièces qu'il qualifie de « théâtre digestif²⁶ ». Artaud insistait sur le fait que le spectateur ne doit pas sortir du théâtre indemne, il doit avoir été secoué par ce à quoi il a assisté et avoir été porté à réfléchir : « L'enjeu du théâtre de la cruauté n'est donc pas de terrifier le spectateur à bon compte, mais de l'inviter à se mesurer à sa réalité²⁷ ». Pour ce faire, Artaud suggère d'impliquer émotivement le public : « Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie²⁸ ». Cette idée est restée et influence le théâtre contemporain, notamment les auteurs *In-yer-face* et les Trentenaires.

Bertolt Brecht aussi tenait à un engagement plus que « digestif » du spectateur mais, contrairement à Artaud, Brecht croyait qu'il fallait avant tout permettre au spectateur d'être constamment dans un état propice à la réflexion critique. C'est ce qui correspond en gros au concept de « distanciation ». Malgré des approches différentes, Brecht et Artaud soulignent l'importance d'un engagement renforcé entre le spectateur et ce qu'il voit, ils travaillent dans le but de le faire réagir, d'une manière ou d'une autre. C'est également le cas des auteurs dramatiques qui leur ont succédé, tels que les auteurs anglais des années 1970, prédécesseurs du *In-yer-face* : « L'objectif des dramaturges majeurs de la période, tels Howard Brenton, David Edgar, Edward Bond ou Trevor

²⁶ ARTAUD, Antonin. « Le Théâtre de la Cruauté. *Second manifeste*. », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/ Essais », 1964, p.193.

²⁷ RUSET, Séverine. « La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°38, 2005, p.23.

²⁸ ARTAUD, Antonin. « Le Théâtre et la Cruauté », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/ Essais », 1964, p.133.

Griffiths, est en effet de déstabiliser les spectateurs dans leur perception du monde et de les obliger à changer de regard²⁹ ». Il en va de même pour les auteurs contemporains anglais, comme le précise Séverine Ruset, dans son article « La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines ». Elle rappelle le lien qui unit Brecht aux auteurs britanniques, soulignant la manière dont ils utilisent la provocation pour atteindre le spectateur :

Si les dramaturges britanniques recourent à la provocation, ce n'est aucunement pour fasciner le spectateur, pour lui permettre de « [fixer] les choses d'un œil hagard³⁰ », comme Brecht le dénoncerait, mais au contraire pour qu'il soit sur le qui-vive. Ils modulent en quelque sorte le dispositif brechtien en recourant à la technique du choc pour éveiller la conscience des spectateurs³¹.

Ainsi, l'un des points majeurs de convergence des auteurs dramatiques depuis Artaud jusqu'aux auteurs modernes est sans doute le spectateur. Bien qu'ils ne partagent pas tous la même conception du rôle du dramaturge, ils se préoccupent tous de l'effet produit sur le public. Si le spectateur est lié à l'épistémè théâtrale depuis toujours, si on peut trouver des traces du théâtre épique chez les auteurs britanniques de la deuxième moitié du XX^e siècle, c'est indiscutablement Artaud qui exerce l'influence la plus déterminante sur la conception que se font du public les dramaturges du *In-yer-face*. Les références à l'auteur du *Théâtre et son double* abondent dans les réflexions de Sarah Kane comme celles des autres personnalités marquantes du mouvement. Tout comme Artaud, les auteurs et metteurs en scène du *In-yer-face* veulent rejoindre le spectateur et le pousser à réagir. Ils travaillent afin de construire un passage pour se rendre jusqu'à lui et créer en lui l'effet désiré, lui faire vivre des sensations fortes, des « *feelings* ». C'est

²⁹ RUSSET, Séverine. « La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°38, 2005, p.13.

³⁰ BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p.363.

³¹ RUSSET, Séverine. « La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°38, 2005, p.14.

précisément à l'étude de ces « *feelings* », de ce ressenti, de ce qui le provoque et de ce qu'il produit que s'est intéressée Erin Hurley dans son essai *Theatre and Feeling*.

1.1.2. La théorie de l'affect selon Erin Hurley

Enseignante en art dramatique et théâtre au département d'anglais de l'Université McGill, à Montréal, Hurley est spécialiste du théâtre de la performance, du théâtre québécois, et plus spécifiquement, de la théorie de l'affect. Elle se penche, dans *Theatre and Feeling*, sur les différents moyens techniques utilisés par les créateurs de théâtre (auteurs, metteurs en scène) pour faire ressentir quelque chose au spectateur lorsqu'il assiste à une représentation. Hurley fait d'abord la distinction entre les différents aspects du « *feeling*³² » ; l'affect, le « *mood*³³ » et l'émotion.

L'affect, précise Hurley, concerne davantage l'aspect physique de la réaction du spectateur, il réunit les divers changements qui s'opèrent dans son corps : augmentation du rythme cardiaque, sudation, excitation sexuelle, etc. Cet aspect du ressenti est absolument incontrôlable et opère indépendamment de notre volonté, peu importe la situation. Le *mood* réunit pour sa part les éléments extérieurs mis en place pour construire l'ambiance de la salle de spectacle, entre autres. Grâce à divers choix, les créateurs de théâtre peuvent placer le spectateur dans un certain état d'esprit avant même le début de la pièce. Enfin, l'émotion rattache l'affect à la mémoire : « emotions are relational [...] It is important to keep in mind the relational nature of emotions in our considerations of

³² Il n'y a pas d'équivalent français à ce terme qu'on traduit aussi bien par le terme sensation que par le terme sentiment. Je choisis donc de garder le mot original anglais qui s'inscrit dans une taxonomie précise, celle de la *Feeling Theory*.

³³ De même, *mood* se traduit par atmosphère ou humeur. Là aussi, je choisis de garder le mot original anglais à partir duquel Hurley déploie son modèle d'analyse.

how theatre produces and, especially, transmits emotion³⁴ ». Hurley explique que les émotions qui existent entre deux éléments ne leur sont pas innées. Les émotions naissent de la façon dont se produit la rencontre avec un élément (objet, animal, personne...) et la manière dont l'individu la vit.

Le *feeling* rassemble ces trois aspects : « To feel – that is, to be physiologically responsive to your environment (affect), to experience ambient mood, and to interpret your body's physiological signals as emotions – is to be human in the most flattering sense of the term³⁵ ». Ainsi, peu importe la situation à laquelle un être humain est confronté, il est sollicité physiquement, il est influencé par l'ambiance et il ressent diverses émotions, tout cela simultanément. Toutes les personnes sont habituellement aptes à vivre ces trois aspects du ressenti (*feeling*) qui, souligne Hurley, sont naturels. Il est évidemment possible de moduler les réactions d'un humain en utilisant certaines influences extérieures, notamment en ce qui a trait au *mood* recherché. Il y a ainsi un travail qui peut être accompli par les artisans du théâtre pour créer une réaction chez le spectateur. C'est ce que Hurley appelle le « feeling-labour » : « By 'feeling- labour' I intend to capture the work theatre does in making, managing, and moving feeling in all its types (affect, emotions, moods, sensations) in a publicly observable display that is sold to an audience for a wage³⁶ ». Grâce à certains moyens, il est donc possible de provoquer diverses sensations dans le public et de choisir l'impact que pourrait avoir la pièce chez le spectateur. Par le fait même, chaque choix de mise en scène est donc déterminant, chacun a un impact particulier. Hurley donne l'exemple de plusieurs « feeling-technologies » utilisées par Stanislavski afin d'atteindre le spectateur. L'utilisation des technologies

³⁴ HURLEY, Erin. *Theatre & feeling*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p.20.

³⁵ *Ibid.*, p.48.

³⁶ *Ibid.*, p.9.

modernes permet également de le guider à travers son expérience : « ... the modern material practices of theatre production offer assistance by guiding spectator perception towards that to which they might profitably and enjoyably pay attention³⁷ ». Par exemple, la couleur rouge est souvent utilisée comme stimuli puisqu'elle ponctue notre champ visuel, notamment, par exemple, chez Kandinsky et Boucicault, tel que le rappelle Hurley.

1.1.3. Application de la théorie de l'affect au *In-yer-face*

Le recours à certaines technologies dans le but de produire un effet précis chez le spectateur est fréquent dans les productions du mouvement *In-yer-face* à ses débuts. Les pièces ont en commun d'être mises en scène dans de petites salles, favorisant un contexte intime :

In-yer-face theatre depended on certain material conditions, mainly the ready availability of studio spaces (typically seating between fifty and eighty people) which provided ideal conditions for the kind of experiential theatre where audience members felt as if they were actively sharing the emotions being depicted by the actors³⁸.

Ce contexte particulier est intensifié par la durée moyenne des pièces rattachées à ce courant : « la structure des pièces s'appuie sur un temps de représentation de quatre-vingt-dix minutes, qui permet d'éviter les entractes [...]»³⁹. Les pauses étant ainsi éliminées, le spectateur ne peut pas décompresser et se changer les idées, il doit encaisser la totalité de la pièce en un seul bloc. Les pièces *In-yer-face* sont donc courtes, mais très intenses, et présentées dans un contexte d'intimité. Plusieurs facteurs interviennent lors

³⁷ HURLEY, Erin. *Theatre & feeling*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p.27.

³⁸ SIERZ, Aleks. *Modern British playwriting. The 1990s. Voices, Documents, New Interpretations*, Londres, Methuen Drama, coll. « Decades of Modern British Playwriting », 2012, p.58.

³⁹ SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p.9.

de la production de ces pièces et contribuent à créer ces effets. Déjà au tout début du processus, l'auteur décide de quelques éléments plus techniques, comme de la longueur de la pièce par exemple, mais surtout, il guide la représentation par les indications scéniques qu'il insère dans le texte. C'est la principale manière pour ces auteurs d'orienter, voire d'encadrer, la création de leurs pièces et de transmettre leur point de vue au metteur en scène, puis, par le fait même, au spectateur. Bien entendu, la fonction principale de la didascalie est de transmettre les idées des dramaturges : « l'auteur ne dit pas seulement comment il voit (ou veut voir) son imaginaire représenté, mais aussi comment il *veut* que les autres *voient* sa pièce⁴⁰ ». Sans nécessairement donner des consignes scéniques fermes, elles servent à faire voir le monde du dramaturge. D'où la nécessité, pour le metteur en scène, d'en tenir compte.

Dans les pièces de Sarah Kane, certaines didascalies représentaient un défi de mise en scène, comme l'expliquent, dans le premier numéro d'*Outre Scène* (la revue du théâtre National de Strasbourg), quelques-uns des metteurs en scène qui ont travaillé sur son œuvre. Pour que sa dramaturgie ait une portée, il est important de dépasser le premier niveau de l'écriture, comme le dit Krzysztof Warlikowski, metteur en scène polonais de *Cleansed*, 2001 : « Bien sûr, il fallait trouver la solution et dégager le sens de cette violence, pour que sa représentation ne se réduise pas au seul choc du spectateur⁴¹ ». En effet, terrifier le spectateur en lui lançant une violence crue en plein visage s'avère plutôt inutile et n'a jamais été l'intention de Kane, malgré l'extrême violence de son écriture :

⁴⁰ TOUDOIRE-LAPIERRE, Frédérique. « Regarder l'impossible » : l'écriture didascalique dans le théâtre du XX^e siècle, dans FIX, Florence et Frédérique TOUDOIRE-LAPIERRE (textes réunis par), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007, p.15.

⁴¹ GAYOT, Joëlle. « Il y a peu de beauté, nous parlons avec des ordures. Entrevue avec Krzysztof Warlikowski », dans *Outre Scène, la revue du Théâtre National de Strasbourg*, n° 1, février 2003, p.48.

« c'est que Sarah ne voulait pas qu'on prenne ses indications au pied de la lettre. Elle était étonnamment prude à propos de son œuvre. Elle ne voulait pas que le public voie des pipes ou des mutilations; pour elle, c'était des images⁴² ». Il fallait donc comprendre l'œuvre de Sarah Kane comme une série d'images qui poussent le spectateur à réagir, mais qui doivent être métaphorisées et poétisées, pour dépasser l'effet de provocation et éviter de tomber dans le sensationnalisme ou la pornographie. C'est également ce que suggère Étienne Bourdages, dans son article rédigé à la suite de la représentation de *Cleansed* au Festival TransAmériques de Montréal, en 2003 : « Ainsi, les didascalies et les effets de style ne servent pas tant à imposer des choix de mise en scène, ils suggèrent plutôt l'image, l'impression qui devrait ressortir du spectacle⁴³ ». Dans l'optique où les textes de Kane présentent souvent des didascalies peu représentables sur scène (parce qu'elles sont difficilement réalisables), l'auteure fournit surtout une ambiance, une voie à emprunter pour guider le public. Étienne Bourdages le souligne bien, il est inutile de tenter d'appliquer scrupuleusement ces didascalies, elles sont davantage des outils servant à créer une image guidant le metteur en scène, qui doit lui-même les interpréter et les adapter. Il s'agit de faire ressentir au public ce qu'il pourrait vivre face à une telle situation. Le pouvoir ultime de la violence se retrouve dans l'imaginaire du spectateur, c'est lui qu'il faut atteindre et mobiliser.

Cette métaphorisation des didascalies, nécessaire pour éviter les interprétations réductrices - au premier degré -, vaut pour l'ensemble des auteurs du *In-yer-face* et cela est particulièrement vrai pour la représentation d'actions violentes et sexuelles : « Si ces didascalies sont problématiques, dans le possible même de leur représentation mais aussi

⁴² HATTENSTONE, Simon. « Une triste ovation » (article paru dans *The Guardian*, juin 2000), dans *Outre Scène, la revue du Théâtre National de Strasbourg*, n° 1, février 2003, p.13.

⁴³ BOURDAGES, Étienne. « Chambre d'assaut », *Jeu*, 109, 2003, p.149.

par la question éthique qu'elles posent, elles ne peuvent être considérées comme simplement directives⁴⁴ » (au sujet d'Edward Bond). En effet, il faut effectuer un travail sur celles-ci.

Bien que les didascalies des textes du *In-yer-face* soient souvent considérées par la critique comme « irréprésentables », ce terme ne doit pas non plus être pris au sens propre. Dans « Sur quelques formes de l'écriture dramatique⁴⁵ », Witold Wolowski tente, en lien avec les propos de Jacqueline Viswanathan, de dresser une liste des didascalies irréprésentables, à partir de ce qui est « radicalement irréprésentable sur une scène, voire dans l'imagination », comme par exemple un « énoncé humoristique », jusqu'à « ce qui est à la rigueur possible de rendre théâtralement par des moyens matériels, pantomimiques ou audio-visuels », tel un « stimuli olfactif ». Selon cette liste, les didascalies du *In-yer-face* ne sont pas « radicalement irréprésentables ». Le défi de les montrer sur scène repose moins sur leur faisabilité que sur les enjeux moraux qu'elles soulèvent et sur la place, l'effet et le sens du réalisme dans de telles créations. La métaphorisation paraît essentielle pour assurer à l'œuvre de Sarah Kane toute la résonance souhaitée par elle, mais elle l'est aussi pour les autres auteurs. En bref, tout dans le processus de la représentation contribue à la création d'un contexte influençant le spectateur et modulant son *feeling*, de l'écriture à la mise en scène.

⁴⁴ ADHAM, Leïla, Isabelle BARBERIS, Florence FIX et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE. « La représentation des didascalies chez Edward Bond : questions d'éthique et d'esthétique », dans FIX, Florence et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (textes réunis par), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007, p.242.

⁴⁵ WOŁOWSKI, Witold. « Sur quelques formes de l'écriture didascalique », dans FIX, Florence et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (textes réunis par), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007, p.21-33.

1.2. : Violence sur la scène

Tout est possible de nos jours, donc tout est permis ? ⁴⁶

Bien que le spectateur soit au cœur des préoccupations de la plupart des auteurs du XX^e siècle, ces préoccupations sont très diverses. Le *In-yer-face*, comme on l'a souligné, n'est pas un courant entièrement innovateur, il s'inscrit plutôt dans une constellation de pratiques existantes ou passées. Autant dans sa conception du spectateur que dans ce qu'il choisit de mettre en scène, le *In-yer-face* peut être relié à des précurseurs, de Shakespeare aux *Angry young men* des années 1970. Mais cela n'empêche pas qu'une rupture se soit produite et bien que les pièces rattachées au mouvement ne soient pas entièrement révolutionnaires, elles ont provoqué une onde de choc majeure dans la culture anglaise.

De ce choc est ressorti un questionnement qui perdure encore dans le champ des études théâtrales, à savoir : est-il nécessaire de montrer la violence et la sexualité sur scène et jusqu'où ? Dans l'article de Louise Vigeant, « Questions autour de la violence au théâtre : Seoul Performing Arts Festival », tout comme dans celui d'Eleni Papalexidou, « Violence sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité ? », différents créateurs de théâtre présentent leur point de vue à ce sujet. Dans « Provocation et brutalité en Europe », Michel Vaïs aborde la même question mais en donnant la parole aux critiques. Ces articles sont intéressants puisqu'ils ont été rédigés à la suite de rencontres entre créateurs et critiques de théâtre dont ils synthétisent les opinions : le Festival d'Avignon de 2005, le Seoul Performing Festival de 2001 et le Symposium international des

⁴⁶ KOCH, Knut (interprète de Rod dans la mise en scène allemande de *Cleansed*, par Peter Zadek), « You are my sunshine... », dans *Outre Scène, la revue du Théâtre National de Strasbourg*, n° 1, février 2003, p.32.

critiques de théâtre et des théâtrologues de 2003⁴⁷. Les préoccupations qui ressortent de ces trois textes concernent non pas la présence de la violence sur scène mais la manière de montrer cette violence et, plus particulièrement, le degré de réalisme que doit revêtir l'acte de violence lors de sa représentation. Les avis sont partagés à cet égard.

1.2.1. Réticences quant à la nécessité de la violence sur scène

« La terreur à laquelle nous sommes confrontés quotidiennement [...] est si grande et si destructrice que le théâtre ne peut entrer en compétition avec elle. Le théâtre ne peut pas et ne devrait pas concurrencer la violence sur le terrain du réalisme⁴⁸ ». Le Coréen Kim Yun-Cheol exprime ici un point de vue assez courant, et peut-être majoritaire, chez les critiques et observateurs des scènes contemporaines qui ont visiblement peine à comprendre pourquoi les dramaturges et metteurs en scène veulent créer « expressément des images de violence⁴⁹ ». Certains posent l'hypothèse du retour de la catharsis mais, du même souffle, en dénoncent les dérives possibles, parmi lesquelles ils soulignent l'utilisation de la violence à des fins sensationnalistes et commerciales. Intervenant lors du 11^e Symposium international des critiques de théâtre et des théâtrologues, tenu à Novi Sad en 2003, Michel Vaïs rappelle que « le sensationnalisme est une composante inévitable de sujets aussi tabous, [et] que ces pièces

⁴⁷ Entre autres participants, mentionnons, pour le Seoul Performing Arts Festival : Kim Yun-Cheol, Ruta Noreikaite, Kogin Nishido, Nishido Gojin; pour le Festival d'Avignon de 2005 : Fabienne Darge, Brigitte Salino, Régis Debray, Denis Guénoun; pour le Symposium international des critiques de théâtre et des théâtrologues : Manuel Vieites, David Edgar, Cornelia Niedermeier, Jitka Sloupova, Jack Bradley, Graham Whybrow, Elke van Campenhout, Anne Ubersfeld, John Elsom, Lucien Attoun, Sanja Nikcevic.

⁴⁸ VIGEANT, Louise. « Questions autour de la violence au théâtre : Seoul Performing Arts Festival », *Jeu : revue de théâtre*, n° 106, (1) 2003, p. 163.

⁴⁹ VIGEANT, Louise. « Questions autour de la violence au théâtre : Seoul Performing Arts Festival », *Jeu : revue de théâtre*, n° 106, (1) 2003, p. 166.

se vendent très bien⁵⁰ ». Le fait de dénoncer des tabous et de présenter une pièce hors de l'ordinaire peut effectivement attirer les foules et certains théâtres ayant programmé ce genre de pièces ont d'ailleurs été accusés d'agir ainsi davantage pour des raisons monétaires que pour des motivations d'ordre esthétique ou idéologique. On retrouve ce préjugé tenace dans la couverture que la presse britannique faisait de la création de *Blasted* en Angleterre en 1995, mais il est également présent dans les comptes rendus critiques de la production de cette même pièce, mise en scène par Brigitte Haentjens, en 2008 à Montréal. Dans ce cas, le contenu provocateur de la pièce avait été amplifié par des allusions à la fin tragique et à la vie marquée de « scandales » de son auteure⁵¹. Le même phénomène avait été observé lors de la première mise en scène de *Blasted* au Québec, par Stacey Christodoulou, en 2002 :

À l'occasion de la création de la pièce de Sarah Kane, *Blasted*, à Montréal, les prépapers ont insisté sur le fait qu'il s'agissait d'une pièce « sulfureuse », qu'il y avait de la violence, que c'était « cru », « à la limite du tolérable », etc. Les journalistes ont tous souligné qu'à la création, à Londres, la pièce avait fait un scandale. C'est évidemment l'un des effets que peut produire la présence de la violence sur la scène⁵².

1.2.2. Avantages de la représentation de la violence

Si ces réticences à l'égard de la violence sur scène sont fréquentes, la défense de celle-ci n'a rien d'exceptionnel. Dominique Lafon, dans un article portant sur la dramaturgie de Michel Marc Bouchard, rappelle, à cet égard, le point de vue d'Arthur Adamov :

pour que le théâtre advienne, que la représentation soit, il faut que : « la manifestation [du] contenu coïncide littéralement, concrètement, corporellement avec le drame lui-même. Ainsi, si

⁵⁰ VAÏS, Michel. « Provocation et brutalité en Europe », *Jeu : revue de théâtre*, n°111, (2) 2004, p. 44.

⁵¹ Voir l'article de PARENT, Marie-Joëlle. « Malsaine guerre des sexes », *Journal de Montréal*, 15 novembre 2008, en ligne : <http://fr.canoe.ca/divertissement/arts-scene/dossiers/2008/03/13/4995146-jdm.html>

⁵² VIGEANT, Louise. « Questions autour de la violence au théâtre : Seoul Performing Arts Festival », *Jeu : revue de théâtre*, n° 106, (1) 2003, p. 170.

par exemple, le drame d'un individu consiste en une mutilation quelconque, [il n'y a] pas de meilleur moyen pour rendre dramatiquement la vérité d'une telle mutilation que de la représenter corporellement sur scène⁵³ ».

Le célèbre dramaturge défend la représentation réaliste de l'acte violent, afin que le spectateur y croie réellement. Bien entendu, il n'est pas toujours évident, voire même possible, de représenter concrètement une mutilation sur scène mais certains moyens permettent d'obtenir le même effet sur le spectateur. Erin Hurley aborde cette question dans *Theatre & Feeling*. Elle y rappelle d'abord la découverte relativement récente des neurones-miroirs. Certaines observations faites par des neuroscientifiques pendant des expériences menées sur des singes démontrent qu'il est possible d'activer ces neurones qui font littéralement vivre physiquement un événement inexistant. Hurley étend ce principe au théâtre : « The brain, then, operates like a small theatre, producing representations of action and emotion that are not necessarily *executed* by their audience but are nonetheless electrically *experienced* by them⁵⁴ ». Elle évoque ici la capacité du cerveau à créer des images mentales qui permettent d'expérimenter quelque chose sans nécessairement réaliser cette action. Elle ajoute : « at the level of brain biology, theatre builds upon and then feeds back to the images of mirror neurons, neurons that allow us to experience vicariously another's internal life, which is the basis of theatrical satisfaction⁵⁵ ». Cette fonction du cerveau qui nous permet de ressentir par la visualisation – et également par l'audition – nous permettrait donc de vivre une vaste gamme d'émotions et c'est précisément ce que nous vivrions en assistant à une représentation théâtrale. La piste neuroscientifique n'est évidemment pas sans faille :

⁵³ LAFON, Dominique. « Le chemin des violences », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, (97) 2007, p. 62.

⁵⁴ HURLEY, Erin. *Theatre & feeling*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p.31.

⁵⁵ HURLEY, Erin. *Theatre & feeling*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p.36.

« this work has been criticised for sidelining the impact of culture and context on brain biology⁵⁶ ». Mais elle demeure féconde particulièrement, en ce qui concerne le théâtre, pour l'effet de « défamiliarisation » que la rupture avec le contexte peut justement provoquer. Cependant, contrairement à l'effet brechtien de distanciation, ce processus n'oppose pas, chez le spectateur, la démarche critique et rationnelle à l'expérience affective. C'est ce que souligne Sarah Kane dans une lettre rédigée au lendemain de la création de *Blasted*.

L'art ne provient pas du choc de quelque chose de nouveau. Il provient de l'aménagement de l'ancien de telle manière qu'on puisse le voir d'un œil neuf. Les journaux ne cessaient de demander pourquoi il était nécessaire de montrer sur scène de tels actes de violence. Je pense que c'était nécessaire parce qu'en temps normal, nous voyons les atrocités de la guerre comme étant du documentaire ou des séquences destinées aux actualités. Or *Anéantis [Blasted]* n'est pas un documentaire. Alors brusquement toutes ces images familières se voyaient présentées dans une structure théâtrale singulière, n'offrant aucun cadre dans lequel se situer par rapport à ce qui était montré. Pour moi, il s'agit d'une représentation amoralisée de la violence – pas un commentaire⁵⁷.

Dans ses pièces, Sarah Kane vise – et parvient – à déstabiliser le spectateur en lui montrant ce à quoi il assiste tous les jours, mais dans un cadre complètement différent. Ce spectateur, pourtant habitué à voir les horreurs au bulletin de nouvelles du soir, se retrouve en état de choc devant un spectacle aussi troublant que *Blasted*. Ainsi, pour Kane, la violence sur scène sert le propos du théâtre. Sa représentation scénique amène paradoxalement le spectateur à intégrer, par la fiction du théâtre, la réalité qui l'entoure - au lieu d'en être l'observateur détaché. Le projet relève évidemment de la catharsis :

la monstration de la violence sur la scène peut non seulement être une nouvelle forme de représentation théâtrale, mais aussi jouer un rôle pédagogique, cathartique, lorsque celle-ci permet de rendre intelligible et sensible cette question des limites de l'humanité et du monstrueux⁵⁸.

⁵⁶ HURLEY, Erin. *Theatre & feeling*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p.37.

⁵⁷ SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me. Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004, p.55.

⁵⁸ PAPALEXIOU, Eleni. « Violence sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité? », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44, 2008, p. 186.

1.2.3. Comment mettre en scène la violence

Dans la mesure où la violence sert à faire comprendre et voir au public « ce dont les êtres humains sont capables⁵⁹ », sa représentation sur scène est non seulement justifiée mais nécessaire. En cela, on peut dire que Kane et les autres dramaturges du mouvement *In-yer-face* participent du « théâtre de la barbarie » développé par Bond, qu'ils poussent jusqu'à son paroxysme. Dans ce théâtre qui annonce et précède le mouvement *In-yer-face*, nous rappelle Élisabeth Angel-Perez⁶⁰ : « le monstrueux rend visible, et de là, enseigne et met en garde...⁶¹ ». Mais il ne s'agit pas de simplement calquer la violence et la monstrosité, ce qui correspondrait à un retour au réalisme traditionnel. Au contraire, grâce à sa médialité, le théâtre peut faire plus et mieux que reproduire – ou donner l'illusion de reproduire – la réalité, aussi insoutenable ou exceptionnelle soit-elle, et transcender cette dernière.

Encore une fois, Artaud n'est pas loin. « En un mot, nous croyons qu'il y a, dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable

⁵⁹ SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p.288.

⁶⁰ « L'épanouissement du théâtre de la barbarie en tant que genre ouvre une voie parallèle et souvent complémentaire (Bond) à celle tracée par le théâtre rationnel épique ou néo-épique des dramaturges brechtiens. Fondé sur la perte de repères métaphysiques, historiques (la fable se déroule le plus souvent dans un chronotope apocalyptique), moraux et dramatiques, il fonctionne par destruction et par déconstruction non seulement des codes mais aussi de cette essence de moralité qui, jusqu'alors, se revendiquait comme humaine. Néo-tragique, il relève d'une recherche dramaturgique propre qui fait du théâtre un média monstrueux : le théâtre, comme le monstre, avertit le public. Le protocole tératogène s'impose comme la condition nécessaire à l'obtention d'un théâtre vital, viscéral, centré sur la nature profonde de l'homme ». Dans ANGEL-PEREZ, Élisabeth. « Pour un théâtre de la barbarie : Peter Barnes et Howard Barker », dans ANGEL-PEREZ, Élisabeth et Nicole BOIREAU, *Le théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2007, p.85.

⁶¹ ANGEL-PEREZ, Élisabeth. « Pour un théâtre de la barbarie : Peter Barnes et Howard Barker », dans *Le théâtre anglais contemporain*. ANGEL-PEREZ, Élisabeth et Nicole BOIREAU, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2007, p.114.

que ce même crime, réalisé⁶² ». Cette évocation d'une poétique théâtrale n'est pas sans lien avec la métaphorisation des didascalies que nous évoquions plus tôt. Placée dans des conditions optimales, une image peut avoir une puissance évocatrice infiniment supérieure à la réalité triviale dont elle est issue. C'est le choix de ces images et la recherche de ces conditions optimales qui caractérisent les créations du *In-yer-face*.

Véronique Lochert, dans son texte « *Titus Andronicus* : une violence proche et lointaine » souligne la puissance mnésique des images en théâtre et l'effet démultiplicateur qu'a sur elle la mémoire du spectateur : « La violence contribue à l'efficacité de ses images, qui s'ancrent plus facilement dans la mémoire⁶³ ». Le fait d'utiliser la violence sur scène renforcerait donc le pouvoir qu'elle peut avoir sur le spectateur. Le projet du *In-yer-face*, rappelons-le, n'est pas seulement de confronter le spectateur à des images fortes – qui excluent tout sentiment d'indifférence –, mais de faire en sorte qu'elles aient sur lui un effet profond et durable. Si on analyse cette citation de Véronique Lochert à la lumière des théories d'Erin Hurley, l'image ainsi créée a des effets autant physiques que mentaux.

De cet examen des vertus et des dangers de la représentation de la violence au théâtre – et on comprend désormais que le terme « représentation » doit être compris dans le sens de « rendre présent » et non de reproduire –, il ressort que, tout en s'appuyant sur les manifestations d'une violence parfaitement identifiable, les dramaturges et metteurs en scène du *In-yer-face* en accentuaient l'impact, tant par l'intensité de la sensation produite

⁶² ARTAUD, Antonin. « Le Théâtre et la Cruauté », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/ Essais », 1964, p.133.

⁶³ LOCHERT, Véronique. « *Titus Andronicus* : une violence proche et lointaine », dans FIX, Florence. *La violence au théâtre*, Paris, CNED et Presses Universitaires de France, 2010, p.40.

que par sa durée, en la métaphorisant. Mais cette « poétisation » de la violence n'est pas toujours perceptible comme l'illustrent les divers témoignages que nous avons évoqués.

La technologie peut jouer un rôle important dans cette pratique poétisante, mais l'essentiel, pour les metteurs en scène, est d'investir et activer l'imaginaire du spectateur, souvent en utilisant la force du langage. Plusieurs auteurs et critiques soulignent cette force potentielle, mais ils en rappellent aussi les limites. Il faudrait inventer une nouvelle langue, qui permette de dire ce que la langue « ordinaire » ne réussit plus à dire ou n'a pas réussi à dire avant. Un devenir-langue correspondant à la réalité contemporaine, sans cesse renouvelé, qui logerait dans un « espace imaginaire entre l'acteur et le public », là où « l'image se fabrique⁶⁴ ». Inutile de « tout montrer » au spectateur, il suffit de se servir des mots pour créer en lui cette image de violence, image qu'il construit à partir de ses propres repères et qui le mobilise totalement : « Le spectateur est renvoyé à la réalité par le biais de ses propres images et représentations, de sorte que la violence *lui* incombe, une part de responsabilité lui revient⁶⁵ ». Le spectateur se retrouve ainsi dans une situation où il crée lui-même sa propre violence et il faut lui donner les moyens de le constater et, ensuite, de s'en affranchir pour mieux agir sur le réel ou, au moins, mieux le comprendre. Car l'incompréhension mène à une impasse que le *In-ter-face* voulait précisément dénouer, celle du sensationnalisme et du voyeurisme. Comme le rappelle Florence Fix, la violence est réticulaire et sa théâtralisation doit être une mise en réseau.

L'un des moyens de s'affranchir de la violence, ou du moins d'en amoindrir les effets dévastateurs et dérangeants, est de l'insérer dans une logique intentionnelle et de lui trouver une continuité dans le temps, c'est-à-dire des causes qui la justifient ou l'expliquent, afin de soulager le spectateur du choc de l'incompréhension⁶⁶.

⁶⁴ MASSON, Blandine. « Corps multiples. Entrevue avec Hubert Colas », dans *Outre Scène, la revue du Théâtre National de Strasbourg*, n° 1, février 2003, p.40.

⁶⁵ TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. « Sarah Kane : "haut-le-cœur" », dans FIX, Florence. *La violence au théâtre*, Paris, CNED et Presses Universitaires de France, 2010, p.83.

⁶⁶ FIX, Florence. *La violence au théâtre*, Paris, CNED et Presses Universitaires de France, 2010, p.117.

Bien que la représentation de la violence sur scène reste controversée et que certains critiques aient des réserves – souvent justifiées – quant à ses motifs et ses effets (sensationnalisme, visée commerciale, voyeurisme, etc.), son utilité est indéniable. Dans la mesure où elle est efficacement traitée, la violence sert à secouer des léthargies, provoquer des remises en question au sein du public. Ce sont les utilisations que Kane préconisait, comme bien des dramaturges rattachés au *In-yer-face*, mais également plusieurs dramaturges leur succédant, en Grande-Bretagne comme à l'étranger.

Conclusion chapitre 1 : Extension de la théorie *In-yer-face* au théâtre québécois

Le mouvement *In-yer-face* s'inscrit dans une continuité bien établie, partageant plusieurs points communs avec ses prédécesseurs plus ou moins immédiats. Les visions de ses auteurs s'appuient sur celles d'Artaud, de Brecht, de Bond, de Pinter, en plus d'être souvent comparées à Shakespeare (surtout Kane). Par ailleurs, le *In-yer-face* marque le paysage dramaturgique anglais par ses convictions extrémistes et ses représentations controversées, il acquiert une importance significative et influence les dramaturgies des pays environnants. Il est difficile de mesurer l'influence internationale du courant puisque plusieurs dramaturges ne se réclament pas du *In-yer-face* et ne veulent pas y être rattachés. C'est entre autres le cas de nombreux auteurs du théâtre québécois, qui ne semblent jamais avoir porté un intérêt marqué au théâtre *In-yer-face*.

Pourtant, il serait aisé de relier les dramaturgies d'Yvan Bienvenue (*Contes urbains*) et de Michel Marc Bouchard au mouvement britannique, avec qui ils ont

plusieurs points communs, comme le mentionnent tour à tour Michel Vaïs (Bienvenue⁶⁷) et Dominique Lafon (Bouchard⁶⁸). Sans nécessairement s'y attarder particulièrement, ils mentionnent tous deux un possible lien entre les auteurs appartenant au *In-yer-face* et ces deux dramaturges phares de la scène québécoise. Mais les analogies et affinités ne se limitent pas qu'à Bienvenue et Bouchard.

Depuis maintenant quelques années, une vague de jeunes auteurs a pris d'assaut la scène québécoise, les Trentenaires⁶⁹ ainsi que Jean-Marc Larrue les appelle. Grâce à la vigueur de leur dramaturgie, la force de leurs textes et leur manière de présenter de nombreux sujets tabous, nous pourrions établir plusieurs ponts entre ce mouvement et celui du *In-yer-face*. Bien que ce dernier ait osé mettre en scène des moments de torture et de violence sexuelle difficilement tolérables pour le spectateur, il n'en reste pas moins que sa visée principale, les conditions matérielles utilisées pour atteindre le spectateur durant les représentations et la nature du contenu des pièces pourraient aisément être associées aux Trentenaires. Dans les pièces d'Étienne Lepage, Fabien Cloutier, Sarah Berthiaume et Catherine Léger, pour n'en nommer que quelques-uns, le langage est cru et direct, les tabous sont confrontés sans détour. Le spectateur est également au centre des préoccupations de ces jeunes auteurs. Ils partagent, en général, l'idée selon laquelle le spectateur ne devrait pas sortir simplement divertie de la représentation, mais plutôt en état de réflexion et de questionnement. Tout comme les principaux auteurs rattachés au mouvement britannique des années 1990, les Trentenaires sont jeunes et dans l'urgence de dire. Ils se produisent aussi dans de petites salles, et leurs pièces sont généralement

⁶⁷ Voir: VAÏS, Michel. « Provocation et brutalité en Europe », *Jeu : revue de théâtre*, n° 111, (2) 2004, p. 43-47.

⁶⁸ LAFON, Dominique. « Le chemin des violences », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, (97) 2007, p. 59-72.

⁶⁹ Rappel : 2005 à aujourd'hui.

courtes (sous la barre des quatre-vingt-dix minutes) et habituellement sans entracte. Elles abordent de nombreux sujets exploités également par le *In-yer-face*, notamment la dépendance (drogue, alcool, sexualité), la pauvreté, l'homosexualité et la violence sexuelle.

L'aspect qui différencie le plus ces deux mouvements est sans doute la représentation de la sexualité sur la scène. En effet, le *In-yer-face* pouvait mettre en scène les relations sexuelles, souvent violentes et forcées, ce qui, inévitablement, provoquait un inconfort chez le spectateur. Bien que les Trentenaires osent peut-être un peu moins mettre en scène la sexualité, plus particulièrement si elle est violente, cet aspect est loin d'être évincé de leurs créations, au contraire.

Chapitre 2 : Les textes

Les trois pièces sélectionnées témoignent de l'influence du *In-yer-face* dans la dramaturgie québécoise actuelle. Mon premier choix, la pièce *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, mise en scène par Christian Lapointe à Montréal en 2006, me permettra de comprendre comment un dramaturge québécois travaille une pièce emblématique du *In-yer-face* et la modifie afin de l'adapter à son public. Puis, *Faire des enfants* et *En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas* me permettront d'aborder les textes et mises en scène de Trentenaires québécois ainsi que leur relation avec la violence et la sexualité sur la scène. Ce choix de pièces est justifié par leur valeur exemplaire. Écrite en 1996 et montée au Québec dix ans plus tard, la pièce *In-yer-face Shopping and Fucking* est à priori violente et extrêmement sexuelle, mais la mise en scène québécoise était très épurée, elle utilisait uniquement le pouvoir du langage au lieu de miser sur la représentation d'actes violents ou sexuels. Pour sa part, *Faire des enfants* a été écrite et mise en scène au Québec, par deux personnes différentes. Elle exploite également la puissance des mots, mais quelques actes⁷⁰ de violence sont tout de même mis en scène. Enfin, *En dessous de vos corps*, écrite et mise en scène par Steve Gagnon, a exploré à la fois la représentation de la violence et de la sexualité sur la scène.

Tel que mentionné dans l'introduction de ce mémoire, j'ai réalisé une série d'entrevues avec Christian Lapointe et Patrick Martin (*Shopping and F**king*), Éric Noël et Gaétan Paré (*Faire des enfants*), ainsi que Steve Gagnon (*En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas*). Ce chapitre du mémoire est divisé en

⁷⁰ Notamment, les deux altercations principales de la pièce : la scène d'attraction/répulsion entre les deux amants, à la scène trois de la première partie, et la scène de violence entre le père du protagoniste et sa fille, à la scène cinq de la deuxième partie. Voir détails dans le chapitre qui suit, section 2.2, p.50.

trois parties. Chacune d'entre elles présente tout d'abord la pièce, son auteur et un résumé de l'intrigue, afin de pouvoir en situer plus facilement le contexte. Chaque pièce sera étudiée en considérant les mêmes aspects et la structure de ces études sera semblable dans les trois cas. Ce qui m'intéresse à ce stade est de comprendre comment la violence et la sexualité investissent ces textes, comment ces deux aspects sont traités, puis d'observer la manière dont les textes suggèrent de mettre en scène la violence et la sexualité. À partir des observations que j'ai faites lorsque j'ai vu ou visionné les pièces⁷¹ et des entrevues réalisées, je pourrai ajouter des commentaires qui expliqueront comment les scènes suggérant de montrer la violence et la sexualité ont réellement été mises en scène au Québec. Enfin, ces commentaires seront complétés par des réflexions et justifications des acteurs, auteurs et metteurs en scène interviewés, ce qui permettra de comprendre les choix qu'ils ont faits. Aussi, cela servira à clarifier leur opinion sur la manière et l'utilité de montrer (ou non) des scènes de violence et de sexualité.

2.1. L'adaptation d'une pièce *In-yer-face* au Québec, par Christian Lapointe. *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill

2.1.1. Présentation du texte, de l'auteur et du metteur en scène

Christian Lapointe est un metteur en scène, auteur et comédien bien connu au Québec pour son travail aussi étonnant que diversifié. S'attaquant souvent à des pièces reconnues pour les défis qu'elles posent à la mise en scène, il n'est pas étonnant que ce soit à lui qu'a été confiée la mise en scène d'une pièce *In-yer-face*. Lors de l'entrevue réalisée avec lui, il m'a expliqué comment il a été associé au projet : « On m'a offert de

⁷¹ Pour ce qui est de *Shopping and F**king*, je n'ai pu me fier qu'aux commentaires de Patrick Martin et de Christian Lapointe. J'ai par contre visionné *Faire des enfants* sur cassette, au Théâtre Quat'Sous. J'ai donc pu ajouter mes observations aux informations données par l'auteur et le metteur en scène. Il en va de même pour *En dessous de vos corps*, j'ai pu assister à la représentation en octobre 2013.

mettre en scène ce texte. Le casting avait été réuni avant qu'on me demande d'en faire la mise en scène. Je peux dire que le texte m'a interpellé au point que j'ai pu accepter l'invitation, ce qui dans mon cas est rare⁷² ». En effet, c'est Benoît St-Hilaire qui avait tout d'abord présenté le projet à Patrick Martin. C'est à la suite de quelques démarches que la pièce fut choisie pour être jouée dans le cadre des Outgames de 2006, au Théâtre National de Montréal.

Cette pièce de l'auteur britannique Mark Ravenhill a ouvert la saison 1996 du Royal Court Theatre, là où, un an auparavant, Sarah Kane, avec sa pièce *Blasted*, avait créé l'événement. S'inscrivant dans une lignée semblable à la pièce de Kane, Ravenhill marqua rapidement l'histoire :

Alongside Kane's *Blasted* (1995) and Patrick Marber's *Closer* (1997), *Shopping and Fucking* ranks as one of the most significant plays of the 1990s, having enjoyed two successful runs in the West End, a national and international tour and numerous productions around the world⁷³.

Sa pièce, déjà popularisée par son titre, marqua l'imaginaire collectif et suscita de nombreuses réactions. Elle est sans doute l'une des pièces les plus souvent associées au mouvement *In-yer-face*, et est catégorisée davantage comme un texte « queer » que « gai », comme le revendique l'auteur lui-même, en avant-propos de l'édition anglaise de la pièce⁷⁴. L'orientation sexuelle des personnages n'est jamais clairement définie, il n'y a pas de revendication pour la reconnaissance d'un statut homosexuel. La pièce sera ensuite associée à deux autres pièces du même auteur, qui forment une trilogie⁷⁵ sur le SIDA : « All three of Ravenhill's plays discussed here can be read as an AIDS trilogy.

⁷² GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Christian Lapointe », 20 juillet 2015.

⁷³ SIERZ, Aleks. *Modern British playwriting. The 1990s. Voices, Documents, New Interpretations*, Londres, Methuen Drama, coll. « Decades of Modern British Playwriting », 2012, p.168.

⁷⁴ REBELLATO, Dan. « Queer theatre », dans RAVENHILL, Mark. *Shopping and Fucking*, Londres, Methuen, coll. « Methuen Drama Student Edition », 2005, p.xxxvii.

⁷⁵ *Shopping and Fucking* (1996), *Some Explicit Polaroids* (1999) et *Mother Clap's Molly House* (2000).

Shopping and Fucking, with its associations between blood and intercourse⁷⁶ ». Cette association lui donne ainsi un aspect très politique qui est essentiel au travail de l'auteur. Bien qu'il n'ait jamais été réellement possible de classer le dramaturge dans une catégorie fixe, il n'en demeure pas moins que *Shopping and Fucking* est une pièce phare du *In-yer-face* et y est constamment associée.

Dans le cadre de mon mémoire, j'ai évidemment consulté la version originale anglaise du texte de Ravenhill, principalement pour des fins de comparaison. Le texte qui fut utilisé lors de la mise en scène québécoise de la pièce est celui d'Alexandre Lefebvre, qui était lui aussi associé au projet avant même que Christian Lapointe ne soit désigné comme metteur en scène. Je dispose de ce texte traduit au Québec. Il fournit donc une première base pour constater les différences entre la pièce originale anglaise et l'adaptation québécoise, mais c'est davantage au niveau de la mise en scène qu'il y a divergence. En effet, le texte de Lefebvre est plutôt fidèle à celui de Ravenhill. Contrairement à la traduction de Jean-Marc Lantéri (2007), rédigée en France dans un français plus hexagonal, celle de Lefebvre est adaptée en langage québécois. Tout comme le texte original anglais, les phrases sont simples et courtes, le niveau de langue est familier, voire populaire, et le texte est ponctué d'expressions, de jurons et parsemé de mots tronqués. Lefebvre a fait plus que traduire, il a remplacé les expressions anglaises par des expressions québécoises adaptées pour des jeunes de l'âge des personnages et a aussi ajouté des références locales. Il a notamment modifié le nom du commerce dans lequel Lulu est témoin d'une attaque armée (Couche Tard), tout comme celui du magasin

⁷⁶ SIERZ, Aleks. *Modern British playwriting. The 1990s. Voices, Documents, New Interpretations*, Londres, Methuen Drama, coll. « Decades of Modern British Playwriting », 2012, p.185.

de vêtements chics où Mark se fait payer un costume coûteux par Gary (Daniel Spécialités).

Shopping and Fucking présente cinq personnages principaux, quatre garçons (Mark, Robbie, Gary et Brian) et une fille (Lulu). Mark a « acheté » Lulu et Robbie lorsqu'il magasinait au supermarché. Depuis, ils habitent tous les trois ensemble et cette cohabitation dure jusqu'au moment où Mark décide de traiter sa dépendance à la drogue, mais aussi aux relations (amoureuses, sexuelles). Éjecté du centre de réhabilitation après quelques jours pour avoir eu des contacts intimes avec un autre homme, il reviendra dans le décor, mais sans se réinstaller à l'appartement avec Robbie et Lulu. Sans que ce ne soit très clair dans le texte, on perçoit que Mark entretenait une relation plus intime avec Robbie qu'avec Lulu, mais il décide de ne plus vivre ce genre de relation, à son retour du centre. Il « achètera » plutôt les services de Gary, un jeune homme maltraité qui vend son corps pour vivre. De leur côté, Robbie et Lulu doivent également travailler. Lulu se présentera ainsi à une entrevue, où elle devra montrer ses talents d'actrice tout en se dénudant. Elle sera prise à l'essai pour un emploi qui consiste à revendre de la drogue, que Robbie distribuera gratuitement. Menacés par Brian, qui veut l'argent qui lui revient (du commerce de la drogue), ils travailleront pour un service de téléphonie érotique pendant une semaine. Lorsque Mark revient à l'appartement accompagné de Gary, ce dernier sera poussé à réaliser son fantasme, moyennant une certaine somme. Dans cette pièce où la consommation est au centre de tout, où tout s'achète et se vend, la sexualité sous toutes ses formes prend une allure de bien commercial. Sexe, drogue, prostitution, homosexualité, consommation ; tout y est.

Pour l'étude de cette pièce, je ferai tout d'abord un survol du traitement de la sexualité et de la violence dans le texte, et des suggestions de l'auteur en vue de leur mise en scène. J'étudierai donc les didascalies portant sur la nudité ainsi que celles suggérant la monstration d'un acte sexuel ou violent. Je me pencherai plus particulièrement sur l'avant-dernière scène de la pièce, celle où Gary décide de réaliser son fantasme avec Robbie, Lulu et Mark. Cette section est essentielle à la pièce, elle en est le point culminant, le moment cathartique. C'est dans cette scène que les didascalies suggèrent le plus de contacts sexuels et violents entre les personnages. L'étude approfondie des didascalies de cette scène me permettra de comparer la mise en scène suggérée par le texte et le travail accompli par Christian Lapointe et son équipe au Québec, en 2006. J'appuierai également mes constats sur quelques observations tirées d'autres mises en scène de *Shopping and Fucking*.

2.1.2. Étude des didascalies dans le texte, comparaison avec la mise en scène québécoise et justifications de Christian Lapointe et Patrick Martin.

Dans le texte original de Mark Ravenhill, tout comme dans la version traduite par Alexandre Lefebvre, la sexualité et la violence investissent à la fois les dialogues et les didascalies. À plusieurs moments dans le texte, les personnages ont des contacts intimes entre eux : anilinctus, masturbation, pénétration, etc. Généralement, ces relations sont décrites dans les didascalies, le texte demande donc à ce que ces actions soient représentées. Les moments de nudité sont habituellement associés à une relation sexuelle. Par contre, à deux moments, les personnages se déshabillent sans établir de contact. C'est le cas au tout début, au retour de Mark, lorsque Robbie lui demande une fellation, puis,

lors de l’entrevue de Lulu avec Brian, alors qu’elle doit retirer sa blouse et se retrouve poitrine nue. Ces deux moments sont également inscrits à même la didascalie, ce qui permet de conclure que le texte encourage la mise en scène de la nudité. Il en va de même pour les quelques moments de violence⁷⁷.

Dans l’avant-dernière scène de la pièce, Gary, qui refuse l’amour de Mark, accepte tout de même de passer une dernière journée avec lui et de le suivre là où Lulu et Robbie habitent, dans l’espoir d’obtenir une relation sexuelle complète : « Tu vas m’emmener chez vous pis me sauter? OK d’abord. Une journée. Emmène-moi chez vous⁷⁸ ». Bien entendu, Gary n’est pas particulièrement bien accueilli par Robbie, peiné de voir que Mark revient, après une semaine d’absence, avec un autre. Après une confrontation entre les deux, Robbie propose à Gary de jouer à un jeu et, ainsi, de réaliser son fantasme. Comme toutes les relations sexuelles de la pièce sont soumises aux lois du commerce, Gary devra déboursier un certain montant pour ce faire. Malgré les réticences de Mark et l’hésitation de Gary, ils finissent par se prêter au jeu. Pour lui faire subir sa « punition » (*MEB*, p.88), les personnages construisent une histoire qui combine l’achat de Lulu et Robbie et l’image du beau-père violent de Gary, qui a l’habitude de violer le jeune homme et de le pénétrer avec un couteau.

Dans cette scène, les didascalies suggèrent la représentation de relations sexuelles complètes, auxquelles Gary, Mark et Robbie participent. Lulu n’est que témoin, mais encourage la réalisation du fantasme. Tour à tour, Robbie et Mark pénètrent Gary. Les

⁷⁷ Puisque la pièce de Ravenhill contient énormément de didascalies pouvant être qualifiées de violentes ou sexuelles, elles n’ont pas été toutes mentionnées dans cette section du chapitre 2. Le document placé en annexe (A) contient la liste exhaustive de toutes les didascalies étudiées.

⁷⁸ LEFEBVRE, Alexandre. *Magasinage et baise*, d’après *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, Montréal, document inédit, 2006, p.71.

Dorénavant cité dans le corps du texte par le sigle *MEB*, suivi du numéro de la page (ex. : *MEB*, p. 7). Le texte a été fourni par le traducteur à des fins de consultation. Le texte est en format Word, les numéros de pages font référence à ce document.

didascalies de la version québécoise sont une traduction fidèle des didascalies originales. Elles décrivent le moment de la pénétration, tout comme l'acte sexuel, sans trop de détails :

***Robbie** baisse les pantalons de **Gary**. **Robbie** crache dans sa main. Lentement il met le crachat dans le cul de **Gary** [...] **Robbie** baisse sa braguette. Met de la bave sur son pénis. Il pénètre **Gary**. Il commence à le sauter. Silence. **Robbie** continue de sauter **Gary** [...] Encore un peu de baise silencieuse. (MEB, p.108).*

Lorsque Mark prend la place de Robbie, il est indiqué qu'il « traverse la même routine » (MEB, p.109). Cette suite de relations sexuelles qualifiées de « violentes » par le texte relègue le dialogue au deuxième plan pendant une bonne partie de la scène. Ainsi, selon que le metteur choisisse ou non de représenter les relations sexuelles, la durée de la scène peut varier considérablement. En effet, s'il décide d'éviter de montrer les divers contacts sexuels décrits par les didascalies, la scène sera écourtée puisque les dialogues en sont presque absents.

Contrairement aux pénétrations perpétrées sur Gary dans cette scène, celle avec le couteau ne demande pas à être montrée. Dans la scène, le personnage de Gary exige que son fantasme, que l'on comprend ici comme étant la reproduction des sévices que son beau-père lui avait fait subir, soit entièrement réalisé. Bien que la toute dernière phrase⁷⁹ de Mark laisse entendre qu'ils reprennent l'histoire du début, qu'il endosse le rôle du beau-père et qu'ils se rendront bel et bien jusqu'à la fin, la scène se termine ainsi et c'est au spectateur d'imaginer la suite.

Dans la mise en scène de Christian Lapointe, cette suite de relations sexuelles n'est pas représentée comme, d'ailleurs, toutes les autres toutes les autres scènes de la pièce contenant de la nudité ou de la sexualité. En effet, l'équipe de la production

⁷⁹ « **MARK**. O.K. T'es en train de danser pis je t'emmène loin » (MEB, p.112).

québécoise avait pris la décision de ne pas montrer de scène de nudité, sans toutefois complètement ignorer les didascalies. Plutôt que de les interpréter concrètement, elle a choisi de les dire. Il n'y avait pas de contacts entre les personnages, contrairement à ce que le texte de Ravenhill suggère. Les cinq acteurs étaient pratiquement toujours face au public, mis à part quelques regards échangés, et adoptaient un ton détaché. Pour le metteur en scène, tout comme pour l'acteur Patrick Martin, le fait de dire la didascalie et de mentionner les actions plutôt que de tenter de les reproduire sur scène donnait davantage de force au texte et à la représentation. Le texte de Ravenhill est reconnu pour être explicite et le metteur en scène considérait qu'il n'était pas nécessaire de tout montrer pour saisir son ampleur : « Ici, la mise en jeu de tabous suffisait, me semble-t-il, à donner un point de vue éclairant sur les travers de la société contemporaine⁸⁰ ». Le fait de dire les didascalies permettait donc d'aborder tous ces tabous, sans nécessairement devoir représenter les actes concrètement sur la scène.

Tout comme les scènes sexuelles, celles de violence n'ont pas non plus été interprétées concrètement dans la mise en scène québécoise, mais lues :

J'ai fait le choix, comme lors d'autres mises en scène, de faire lire la didascalie plutôt que de représenter donnant ainsi à l'imaginaire du public le relais, ce qui me paraît d'autant plus juste pour donner libre cours à toute la cruauté des univers individuels de ceux formant l'assistance⁸¹.

Selon Lapointe donc, le spectateur peut, par son imagination, se former une image encore plus redoutable que toutes celles qu'il aurait pu tenter de montrer sur scène. Tout comme la citation de Frédérique Toudoire-Surlapierre⁸² mentionnée précédemment, le metteur en scène appuie l'idée selon laquelle l'imagination des spectateurs peut davantage

⁸⁰ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Christian Lapointe », 20 juillet 2015.

⁸¹ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Christian Lapointe », 20 juillet 2015.

⁸² « Le spectateur est renvoyé à la réalité par le biais de ses propres images et représentations, de sorte que la violence *lui* incombe, une part de responsabilité lui revient », dans FIX, Florence. *La violence au théâtre*, Paris, CNED et Presses Universitaires de France, 2010, p.83.

bouleverser l'être humain qui est confronté à l'horreur qu'il s'invente, à partir des mots mis en scène. Aussi, comme le langage est déjà extrêmement cru et violent, le simple fait de dire les didascalies était déjà très fort. Si l'équipe avait choisi de les représenter, cela aurait ajouté une dimension sensationnaliste à la pièce, selon elle.

Lorsque j'ai demandé à Christian Lapointe quel effet aurait eu la monstration de scènes violentes ou sexuelles sur le public québécois, il a affirmé : « Je crois que ça aurait banalisé la représentation. En 2006, contrairement à la création de l'originale en 1996, la pornographie faisait déjà rage, comme aujourd'hui, et il me semble que laisser libre cours à l'imaginaire est plus violent que le fait de montrer ⁸³ ». Donc, dans le cas précis de la mise en scène de *Shopping and Fucking* en 2006, à la fois le metteur en scène et l'acteur participant au projet étaient d'avis que la monstration de scènes sexuelles et violentes aurait fait tomber la pièce du côté du sensationnalisme et du voyeurisme, en banalisant son contenu profond.

Patrick Martin affirme clairement qu'il n'aurait pas participé au projet si l'équipe avait décidé de mettre en scène littéralement quelques actes, qu'ils soient violents ou sexuels. Il insiste sur les problèmes de réalisme que ce genre de mise en scène peut créer. Que ce soit lors de la scène de la première rencontre entre Gary et Mark, où ils réalisent leur première « transaction » sexuelle ou encore à la toute fin, lorsque Gary se fait pénétrer à répétition, ce genre de scènes est difficile à exécuter de manière réaliste et crédible. Toujours selon l'acteur, le spectateur se distancie dans ce genre de moment et entre dans une période de questionnements quant à la vraisemblance de son jeu, ce qui gâche l'effet prenant qu'une telle monstration pourrait avoir sur lui.

⁸³ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Christian Lapointe », 20 juillet 2015.

Le fait de ne rien montrer évitait également d'encourager le voyeurisme du public. En effet, Patrick Martin soutient que s'ils avaient osé mettre en scène la première transaction, par exemple, les gens se seraient demandé jusqu'où les acteurs et le metteur en scène iraient. Puisqu'ils avaient décidé de ne rien montrer du tout et que cet aspect était très clair dès le début de la conception du spectacle, ce genre de questionnement n'a pas pu réellement traverser l'esprit du spectateur, qui se concentrait donc davantage, pour ne pas dire uniquement, sur les mots. Il conclut que : « L'imagination va toujours être plus forte que ce qu'on peut montrer sur une scène. Sur la scène, tout va sembler adouci, parce qu'on ne peut pas le faire pour vrai⁸⁴ ».

Lors de mes recherches, j'ai analysé quelques critiques des mises en scène réalisées dans d'autres pays, notamment en Angleterre, en France, aux États-Unis et au Kosovo. Il était plutôt complexe de trouver des informations concrètes sur la mise en scène des relations sexuelles et des actes de violence dans ces productions. Toutefois, dans les documents trouvés, il est possible de voir que chacune de ces productions a choisi de mettre en scène des acteurs nus, des simulations d'actes sexuels et des contacts violents entre les personnages. Ces recherches me permettent donc de conclure que plusieurs des autres mises en scène de *Shopping and Fucking* ont réalisé les didascalies de Mark Ravenhill telles quelles, employant une relative censure dans certains cas. Dans la mise en scène new-yorkaise de 1998, les acteurs étaient discrètement couverts, mais leurs ébats étaient loin de l'être et ont été qualifiés de « grossiers⁸⁵ ». Sur l'affiche⁸⁶ de la

⁸⁴ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Patrick Martin », 8 novembre 2013.

⁸⁵ HERMAN, Jean Patrick. « Mark Ravenhill », *New York Magazine*, New-York, 2 février 1998, en ligne: <http://nymag.com/nymetro/arts/features/2160/>.

⁸⁶ Voir reproduction de l'affiche du spectacle en annexe. *Shopping and Fucking*. Texte de Mark Ravenhill. Mise en scène de Dave Barton. Avec Keith Bennett, Peter Hagen, Bryan Jennings, Alexander Price et Terry Mowrey. Théâtre Monkey Wrench Collective, Fullerton (É-U), du 15 au 19 décembre 2010.

représentation californienne de 2010, le titre de la pièce est interprété avec deux dessins : l'un représentant un chariot d'épicerie, le deuxième représentant un homme qui en pénètre un deuxième. L'affiche comprend également un avertissement aux spectateurs pour les prévenir du contenu de la pièce : « *This play contains nudity, violence and very explicit sex. Absolutely no one under 17 years of age will be admitted*⁸⁷ ». Cette production semble avoir choisi de respecter les didascalies de Mark Ravenhill. La production anglaise qui était alors à l'affiche au National Theatre où elle est restée pendant dix ans était, pour sa part, classée 18 ans et plus⁸⁸. Le metteur en scène Fatos Berisha, qui a travaillé sur *Shopping and Fucking* au Kosovo, met de l'avant, dans une entrevue donnée à *Kosovo 2.0*⁸⁹, la force d'un texte *In-yer-face* et sa volonté de donner à voir un spectacle choquant et brutal, qui nourrira la discussion et imposera un questionnement. La production québécoise se démarque donc de la majorité des représentations données un peu partout dans le monde.

Bien que les membres de l'équipe québécoise de production aient choisi de lire les didascalies plutôt que de les interpréter, ils ont tout de même mis en scène la didascalie à la toute fin de la neuvième scène. Alors que Brian vient menacer Lulu et Robbie, il leur présente une vidéo qui leur donne un aperçu du sort qui les attend s'ils ne lui remboursent pas l'argent sous peu:

Brian insère la cassette, appuie sur lecture : une *Black and Decker* est actionnée.
On peut pas voir le visage, évidemment, mais la main appartient à quelqu'un de mon groupe.
Plan d'un homme qui a la bouche recouverte de ruban électrique.
L'homme avec la bouche couverte est quelqu'un qui a échoué son test.
La perceuse s'approche du visage de l'homme.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Tel que mentionné dans : MARÍ, Cristina. « "Shopping and Fucking". In-yer-face », entretien avec Fatos Berisha, *Kosovo 2.0*, 16 janvier 2015, en ligne: <http://kosovotwopointzero.com/en/article/1533/shopping-and-fucking-in-yer-face>.

⁸⁹ MARÍ, Cristina. « "Shopping and Fucking". In-yer-face », entretien avec Fatos Berisha, *Kosovo 2.0*, 16 janvier 2015, en ligne : <http://kosovotwopointzero.com/en/article/1533/shopping-and-fucking-in-yer-face>.

Tellement de peur, tellement de désir. Mais on cherche tous.
On cherche, non?
Brian sort.
Lulu et Robbie regardent alors que la vidéo continue. (MEB, p.63).

Selon cette didascalie tirée du texte, le spectateur serait donc confronté au moins à la mise en place de la situation et pourrait aisément comprendre ce que le « bourreau » s'apprête à faire subir à la victime. La didascalie finale dans le texte laisse par contre croire que le public pourrait en fait regarder la vidéo complète avec Lulu et Robbie, vidéo qui semble être d'une violence particulièrement intense.

Dans la mise en scène québécoise de Lapointe, l'équipe a également utilisé un support vidéo. Le metteur en scène décrit la manière dont cet extrait a été porté à la scène :

La vidéo présentait quelqu'un à contre-jour jouant du violoncelle et après, on voyait en image négative la perceuse sur un visage dont la bouche était bloquée avec du ruban adhésif. Étant présenté sur vidéo, nous pouvions aller en contre point avec l'évocation sur le plateau⁹⁰.

La scène de la vidéo a donc été concrètement représentée, contrairement aux didascalies qui continuent d'être lues par les acteurs. Cette didascalie demandant l'utilisation d'un autre média a donc été traitée différemment. Le fait d'utiliser un support visuel permettait d'aborder la violence d'une autre façon. Plutôt que de créer une amorce qui stimulerait l'imagination du spectateur par l'évocation verbale, Lapointe a utilisé dans cette scène un procédé de distanciation, comme le texte le suggérait. Toutefois, la vidéo présentée dans le cadre de la production québécoise ne faisait que suggérer la violence sans représenter concrètement l'acte. La seule didascalie de la pièce de Ravenhill qui fut donc respectée lors des représentations à Montréal était celle qui proposait de présenter la violence par le

⁹⁰ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Christian Lapointe », 20 juillet 2015.

biais de la vidéo, et l'équipe québécoise a choisi de rendre cette violence uniquement suggestive, renforçant l'effet de distanciation.

Ainsi, en opposition aux autres productions de *Shopping and Fucking* qui mettaient en scène des moments de violence et de sexualité (à niveaux d'intensité variables), l'équipe de Christian Lapointe a préféré l'évocation et la suggestion à la représentation, pour créer, selon elle, des images encore plus redoutables et marquantes dans l'imaginaire du spectateur.

2.2. Raconter la déchéance. *Faire des enfants*, d'Éric Noël, mise en scène de Gaétan Paré

2.2.1. Présentation du texte, de l'auteur et du metteur en scène

Dans un deuxième temps, j'analyserai la pièce *Faire des enfants*, d'Éric Noël. Jeune auteur québécois, il obtient son diplôme de l'École nationale de théâtre en 2009 en écriture. *Faire des enfants* constitue le projet final de sa formation, pour laquelle il remporte le prix Gratien-Gélinas en 2010. La pièce a ensuite été portée à la scène en 2011, au Théâtre de Quat'Sous, et publiée chez Léméac au cours de la même année.

Pour sa part, Gaétan Paré termine également ses études à l'École nationale de théâtre en 2009, mais dans le programme de mise en scène. Il est également diplômé de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM à Montréal. La production de *Faire des enfants*, en 2011, constitue sa première expérience de mise en scène dans un théâtre institutionnel.

Faire des enfants met en scène un jeune homme troublé, Philippe, aux prises avec toutes sortes de dépendances : drogue, alcool, sexe, violence. Le texte est divisé en deux parties; la première prend place à Montréal et raconte la journée et la soirée précédant le

décès de Philippe, la deuxième se situe à l'Assomption, dans la famille du jeune homme, le lendemain de sa mort. La pièce se révèle petit à petit, présentant une forme éclatée de récit, qui s'éclaircit au fur et à mesure que l'intrigue se dévoile. La première partie de la pièce est complètement déconstruite, elle réunit quelques scènes qui se déroulent entre la matinée du samedi et celle du dimanche. Ces vingt-quatre heures de Philippe sont présentées dans un ordre non-chronologique, qui permet de comprendre graduellement la situation qui nous est montrée à la toute première scène. La deuxième partie de la pièce se déroule de manière beaucoup plus ordonnée, les scènes sont placées en ordre chronologique. La coupure entre les deux parties provoque le renversement complet de la pièce et de l'intrigue. Les personnages, le discours, le temps et le lieu ne sont plus les mêmes.

Après un début de soirée passé avec Fabrice, un homme d'âge mûr qui le paie pour passer du temps avec lui et qui vient de lui déclarer son amour, Philippe décide de sortir dans un club où il rencontre deux hommes. Ils le paient également pour coucher avec lui toute la nuit, lui fournissent drogue et alcool à volonté. D'abord entraîné dans un sauna où il se fait « tester » par tous les hommes présents, Philippe repart ensuite avec les deux hommes du club pour le reste de la nuit. Il meurt d'une overdose, après de nombreuses relations sexuelles, pendant la nuit. Le lendemain matin, la mère de Philippe, Hélène, apprend la nouvelle et l'annonce à son ex-mari (le père, Henri) et à leur fille, Lysiane. La deuxième moitié de la pièce est consacrée aux réactions de la famille dans la journée qui suit la mort inattendue de Philippe. La situation dramatique est donc particulièrement intense, tous les « thèmes » majeurs du *In-yer-face* s'y trouvent : dépendance, homosexualité, violence physique et sexuelle, drogue, alcool, prostitution,

etc. Les actes commis par Philippe sont décrits sans métaphores, ce qui rend la lecture de la pièce quelquefois difficile. Le langage est cru dans les moments les plus forts, notamment lors de la dispute entre Philippe et Philadelphie, sa meilleure amie – il avait déféqué dans son lit – mais également pendant la confrontation entre le père et la sœur de Philippe, alors qu’Henri reproduit sur Lysiane ce qu’il aurait voulu faire à son fils ce soir-là : le violenter pour exprimer sa colère et lui faire prendre conscience de ce qu’il était en train de faire pour qu’il arrête.

Plusieurs éléments de *Faire des enfants* rappellent *Shopping and Fucking*, bien qu’Éric Noël m’ait précisé qu’il n’y avait pas d’influence directe de la pièce de Ravenhill sur son travail⁹¹. Le personnage de Philippe fait penser à Gary, à la fois par sa quête d’absolu, sa dépendance à la drogue, sa tendance à la prostitution et par sa recherche de souffrance physique. La ressemblance est particulièrement frappante à la troisième scène. Tout comme Gary, Philippe refuse l’amour de son amant, qui tente pourtant de lui faire prendre conscience que c’est parce qu’il ne connaît pas l’amour qu’il ne comprend pas ce qui le pousse à fréquenter cet amant plus âgé. Tout comme dans la pièce de Ravenhill, la discussion se transforme en affrontement dans lequel la violence physique s’immisce.

2.2.2. Étude des didascalies dans le texte, comparaison avec la mise en scène québécoise et justifications d’Éric Noël et Gaétan Paré

Dans cette pièce d’Éric Noël, la sexualité est un aspect complètement indépendant de la nudité, elles sont traitées de manière différente dans les didascalies et les dialogues. La sexualité est entièrement reléguée au dialogue. Les actes sexuels sont décrits par Philippe, mais ils ne demandent jamais à être interprétés. Au contraire, les didascalies

⁹¹ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Éric Noël », 27 mai 2015.

suggèrent parfois que les personnages soient nus sur scène, notamment celui de Myriam et, à la toute fin de la scène, celui de Philippe. Dans ces rares moments, le personnage est simplement nu, sans qu'aucune action sexuelle ne se produise : « *Myriam à la fenêtre, nue, trempée. La lumière frappe les murs, le lit, le visage de Philippe. Celui de Myriam nous est caché, tourné vers la fenêtre et l'extérieur*⁹² ». La même didascalie est répétée au tout début de la première scène de la deuxième partie, puis à la toute fin de la pièce, encore une fois placée en début de scène. Elle est toutefois quelque peu modifiée. L'auteur est ici conscient de la répétition et le mentionne : « *L'aube à nouveau, tout juste* » (*FDE*, p.90). Selon cette didascalie, après quelques échanges, le jeune homme se dévoile, maintenant nu, tout comme Myriam. Ils poursuivent la discussion, sans que la nudité de l'un et l'autre n'ait changé quoi que ce soit.

Dans le texte, ces trois scènes, qui sont en fait une répétition du même moment, utilisent la nudité à des fins artistiques, métaphoriques. Les corps nus, muets, forment un tableau vivant, et la nudité sert au propos puisqu'elle symbolise le dévoilement. Celui de Myriam devrait être nu dans les trois moments, mais le corps de Philippe ne se dévoilerait qu'à la fin. Dans la mise en scène du Quat'Sous, les quelques didascalies qui suggéraient la nudité n'ont pas été respectées. L'actrice interprétant Myriam portait un peignoir très léger, lors de chacune d'elles. Pour sa part, au seul moment où il devait être nu, l'acteur qui jouait Philippe arborait un maquillage noir, en forme de croix, qui dissimulait son sexe. Il était donc dévêtu, tel que mentionné dans le texte, mais ce n'était pas visible. Mis

⁹² NOËL, Éric. *Faire des enfants*, Montréal, Léméac, octobre 2011, p. 13.

Dorénavant cité dans le corps du texte par le sigle *FDE*, suivi du numéro de la page (ex. : *FDE*, p. 7).

D'ailleurs, il est important de préciser les informations concernant la mise en scène à laquelle je fais référence dans ce mémoire. La pièce a été mise en scène par Gaétan Paré avec Dany Boudreault, Sonia Cordeau, Ludger Côté, Normand Daoust, Daniel Gadouas, Marc-André Goulet, Rachel Graton et Hélène Mercier. Elle a été présentée au Théâtre de Quat'Sous, du 18 octobre au 13 novembre 2011.

à part ces trois scènes, deux autres didascalies suggèrent que les acteurs s'exposent partiellement nus sur scène : lors de la dispute entre Philadelphie et Philippe, elle lui montre son sexe pour appuyer son argument. Puis, à la scène deux de la deuxième partie, Myriam retire son peignoir et demande à son ex-mari s'il la trouve encore séduisante. Dans ces deux cas, aucun contact physique n'est établi entre les personnages, l'un d'eux regarde l'autre se dénuder.

Lors des représentations au Quat'Sous en 2011, les deux actrices ont conservé leurs sous-vêtements lors de ces scènes. La monstration du corps dénudé ne participe donc pas à la simulation d'un acte sexuel dans cette pièce, ni dans le texte ni dans la mise en scène.

Dans l'entrevue que Gaétan Paré, le metteur en scène, m'a accordée, il a énuméré et expliqué les divers facteurs qui faisaient que la nudité avait été complètement évacuée de la mise en scène. En effet, il a tout d'abord précisé qu'Éric Noël et lui ont dû essuyer beaucoup de refus lorsqu'ils ont choisi les acteurs qui participeraient au projet. Gaétan Paré n'était pas le metteur en scène initial du projet et les circonstances ont fait que la pièce a été montée beaucoup plus tôt que prévu. Les acteurs qui avaient été choisis par le metteur en scène précédent ne pouvaient pas, pour la plupart, participer au projet aussi tôt, et Gaétan Paré a préféré ne pas reprendre cette liste, il a choisi de nouveaux comédiens. Paré et Noël ont mentionné que plusieurs acteurs ne se sentaient pas à l'aise de participer à la pièce, à la grande surprise de l'auteur et du metteur en scène. En effet, les refus qu'ils recevaient concernaient souvent l'aspect cru et vulgaire de la pièce, qui troublait les comédiens. Pourtant, *Faire des enfants*, contrairement à la version originale

de *Shopping and Fucking*, par exemple, ne demande pas à ce que les actes sexuels soient représentés, la nudité y est passive.

En raison d'un l'inconfort palpable au sein de l'équipe, la nudité ne fut donc pas retenue, ce qui n'était pas un choix de mise en scène. Gaétan Paré a précisé qu'il ne sert absolument à rien de tenter de convaincre un comédien de jouer nu et de le sortir ainsi de sa zone de confort, le résultat ne sera jamais convaincant. L'équipe a donc dû trouver des solutions afin de réaliser une mise en scène qui mettrait à l'aise tous les acteurs, tout en conservant l'essence de la pièce, même si Gaétan Paré « aurai[t] aimé se rendre à la nudité⁹³ ».

Dans le cas de Dany Boudreault, l'acteur interprétant Philippe, la nudité n'aurait posé aucun problème lors de la scène finale. Par contre, après quelques essais pendant des répétitions, et en voyant l'effet produit par les éclairages en contre-plongée, qui provenaient des dessous de la scène, Gaétan Paré a décidé de ne pas le dénuder complètement lui non plus. Il a également soulevé le fait que la nudité du jeune homme posait problème puisqu'elle faisait prendre conscience de la non-nudité de la mère. L'opposition restait trop marquée, et puisque l'éclairage ne produisait pas l'effet escompté, ils ont maquillé le corps de l'acteur avec une grande croix noire. Le noir ne captant pas beaucoup la lumière, la nudité était davantage suggérée que montrée.

La nudité est donc présente dans les didascalies du texte de *Faire des enfants*, mais la représentation d'un acte sexuel en est évacuée. La sexualité sera beaucoup plus concrète et crue dans les dialogues des personnages, essentiellement en ce qui concerne les actions de Philippe, nommées et parfois même décrites dans le texte. L'aspect sexuel

⁹³ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Paré », 26 mai 2015.

est donc très important dans le texte, mais sa présence repose davantage sur l'évocation que sur la représentation.

Tout comme l'équipe québécoise de *Shopping and F**king* de 2006, Paré et Noël affirment que les mots peuvent avoir un effet particulièrement marquant sur le spectateur. Déjà dans le texte, Noël exploite énormément la narration et le monologue, limitant ainsi les actes sexuels à la parole plutôt qu'au jeu scénique. L'auteur s'explique ainsi : « ... les mots sont tellement forts et redoutables, mais comme nous sommes si habitués à être dans l'image, on ressent parfois le besoin d'avoir cette image. Pour moi, je ne pense pas que ce soit nécessaire⁹⁴ ». Comme il est dramaturge et non metteur en scène, il précise que son travail est en effet un « objet de littérature », il est donc normal qu'il réfléchisse davantage au pouvoir du langage.

Gaétan Paré partage ce point de vue : « Ce qui m'intéressait beaucoup dans ce show-là, c'était le fait que c'était raconté. Donc, il faut que tu trouves autre chose à montrer... je pense que la pire frousse que je me fais, c'est celle que je m'invente⁹⁵ ». Paré soutient ici la citation de Frédérique Toudoire-Surlapierre précédemment mentionnée, tout comme l'affirmation de Christian Lapointe, selon laquelle l'imagination du spectateur peut être beaucoup plus efficace que la représentation concrète d'actions sur scène. La dimension fortement narrative de ce texte est donc l'un des éléments qui a séduit Gaétan Paré dès le début, ce qui explique la prépondérance des monologues et les choix qu'il a faits lors de son travail sur la pièce.

Enfin, Éric Noël ajoute, dans le même ordre d'idées que Patrick Martin : « Ce pouvoir d'évocation est très pratique, parce que, au théâtre, on n'a pas les moyens du

⁹⁴ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Éric Noël, dans le cadre du présent mémoire », 27 mai 2015.

⁹⁵ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Paré », 26 mai 2015.

cinéma. On ne peut pas se rapprocher autant de la réalité. Je pense que les mots restent encore le meilleur vecteur⁹⁶ ». Ainsi, il appuie également le fait que dire plutôt que montrer permet d'éviter des problèmes de réalisme et de crédibilité.

Dans tous les passages où une relation sexuelle est évoquée dans le texte, seuls les dialogues demandent à être joués par les personnages, les actions sont racontées au passé par Philippe. Sans nécessairement décrire en détail chaque action, il donne suffisamment de précisions pour que le spectateur comprenne et imagine les situations évoquées. Il dresse un portrait de la scène, de la manière dont il l'a vécue, aussi étourdissante soit-elle : soirée d'abondance, de débordements, d'alcool, de drogue, de sexe. Après le renversement qui surgit au milieu de la pièce, à la mort de Philippe, la parole revient alors aux membres de sa famille, sous le choc. La sexualité est donc complètement évacuée du texte à partir de ce moment, sauf lorsque le père de Philippe revient à l'Assomption après être allé identifier le corps de son fils. Il raconte alors, à son ex-femme et à leur fille, le déroulement de la soirée qui a mené à la mort de Philippe. Reconstituant toutes les parcelles d'histoire racontées par Philippe dans la première partie de la pièce, le père s'approprie les mots de son fils pour livrer un récit troublant et particulièrement cru des activités sexuelles du jeune homme. L'histoire de Philippe, maintenant reconstituée et vue par les yeux de son père, est décrite avec suffisamment de détails pour illustrer la situation et recréer l'ambiance violente et vulgaire qui pourrait caractériser la soirée, et même la vie de Philippe. Selon l'auteur, cette scène constitue l'un des moments les plus forts de la pièce : « il y a un détournement du sens, les mots veulent dire autre chose. Le père décide de s'approprier les mots de son fils, son univers. Je ne vois pas comment faire

⁹⁶ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Éric Noël », 27 mai 2015.

quelque chose de plus fort par la mise en scène, mais ce n'est pas mon travail⁹⁷ ». À ce moment, la violence se retrouve là où on ne l'attend pas, et c'est à travers les mots que ce bouleversement se produit.

En ce qui a trait à la sexualité racontée dans le texte, la mise en scène de Paré est restée très fidèle au texte d'Éric Noël. Tout au long des monologues de Philippe, l'acteur s'adresse au public, adoptant souvent un ton relativement détaché. Puis, lorsqu'il entre en dialogue avec les autres comédiens, il les regarde et établit des contacts physiques avec eux.

Contrairement aux actes sexuels, la violence doit être montrée selon les didascalies du texte d'Éric Noël. Cette exigence persiste tout au long de la pièce. Deux scènes se distinguent des autres par le nombre important de didascalies suggérant la monstration d'actes violents. La première est la scène trois, marquée par l'altercation entre Fabrice et Philippe. Dans cette scène, l'amour se frotte à la haine et à la colère, tout comme la violence côtoie les démonstrations amoureuses : « *Philippe se jette sur Fabrice. Ils s'embrassent. Durement. Longtemps. Fabrice jette Philippe par terre. Furie* » (FDE, p.33). L'affrontement verbal se poursuit, puis se traduit à nouveau dans leurs gestes : « *Fabrice frappe Philippe au visage. Calme* » (FDE, p.35). Les démonstrations violentes sont alors imbriquées au dialogue sous la forme de didascalies et nécessitent d'être interprétées par les acteurs.

Le moment le plus fort de la pièce en ce qui a trait à la représentation de la violence se trouve dans la joute verbale et physique à la scène cinq de la deuxième partie. Lorsqu'Henri affronte son fils de manière métaphorique, par le biais de sa fille, il agit

⁹⁷ *Ibid.*

réellement et violente Lysiane. Les actes de violence ne sont pas confinés à la narration et les didascalies indiquent qu'ils doivent être interprétés.

Dans cette scène clé de la pièce, Lysiane discute avec son père et prend conscience qu'elle n'a absolument rien à cacher à ses parents, que son existence est limpide et qu'elle n'a aucun secret. Par conséquent, elle en vient à envier son frère qui, mine de rien, est aimé de sa mère et fait réagir ses parents, même après sa mort. Il provoque un effet monstre dans sa famille autant par son décès que par l'aspect chaotique de sa vie qui a été dévoilé par son père à la scène précédente. Cette prise de conscience de Lysiane suffit à déstabiliser le père qui ne veut que la faire taire, mais elle le provoquera afin qu'il extériorise toute la violence qu'il a en lui et qu'il puisse ainsi se libérer de ses pensées noires. Au début de cet affrontement, Henri résiste à l'élan de violence qui s'empare de lui et ses actes sont ensuite accompagnés de tentatives de réparation, que Lysiane refuse sans exception : « *Il jette Lysiane par terre. S'approche pour la relever. Elle l'arrête* » (FDE, p.80). Lysiane ne se contente pas de refuser les approches plus calmes de son père, elle le provoque et lui demande de continuer, d'aller jusqu'au bout de ce qu'il a commencé. Par le fait même, Lysiane prend vie et ne cesse d'aller plus loin, jusqu'au moment où il s'élance pour lui administrer les coups de pieds destinés à Philippe : « *LYSIANE. Frappe. Frappe. Frappe. /Henri s'élance* » (FDE, p.83). La scène se termine ainsi, le spectateur comprend alors que le père ira jusqu'au bout de sa colère et Lysiane subira cette violence qu'elle a demandée. La violence père-fille prend ici toute son ampleur, même si le coup final n'est pas nécessairement montré.

Contrairement aux didascalies suggérant la nudité, celles demandant la monstration de la violence ont toutes été interprétées par les acteurs lors de la mise en scène du Quat'Sous en 2011.

Le rôle de la mère a été le plus difficile à combler, mais l'équipe a également dû faire face à de nombreux refus pour le rôle du père qui, pourtant, n'a jamais à jouer de scène sexuelle ou de nu. Par contre, il interprète et vit la violence d'un père envers son enfant, ce qui a pu freiner plus d'un acteur comme Éric Noël en a fait l'hypothèse. Il souligne que c'est ce personnage qui « prend sur lui la plus grande part de la violence dans la pièce, pour ne pas dire toute⁹⁸ ».

Tout comme dans le texte, la mise en scène ne montrait pas ce coup de pied du père, mais elle respectait la didascalie en présentant Henri qui s'élance pour frapper Lysiane, déjà étendue par terre. À la fois l'auteur et le metteur en scène justifient la présence de la violence physique dans cette scène : « Il y a quelque chose dans la violence de la mort de Philippe qui provoque une violence dans sa famille. [...] Cette idée que cette mort les amène à révéler toute cette part de désirs plus inassouvis⁹⁹ ». Déjà dans le texte, cette violence est palpable et sert le propos de la pièce. Elle est contenue en chacun, et les actes rapportés de Philippe amorcent un processus qui déclenche une violence à la fois chez le père, mais également chez Lysiane, qui demande à la subir. Gaétan Paré explique également son point de vue quant à la nécessité de mettre en scène cet affrontement physique : « On ne voit pas les coups de pied, mais ça prenait la gifle pour comprendre que les coups de pieds existaient. Ça prenait quelque chose de très

⁹⁸ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Éric Noël », 27 mai 2015.

⁹⁹ *Ibid.*

concret, là. Il n'y avait pas de mot¹⁰⁰ ». La gifle n'est alors qu'une amorce pour comprendre que le père ira au bout de sa violence, et, à ce moment, les mots ne suffisaient plus.

Ainsi, une démarcation est établie entre le représentable et l'irreprésentable. Le premier est donné à voir sur scène, le second, comme par exemple la relation sexuelle de Philippe avec plusieurs partenaires dans le sauna, reste confiné au dialogue et aux didascalies. La violence fait partie de ce qui est représentable, tant qu'elle n'est pas excessive. Quant au nu et aux actes sexuels, ils restent de l'ordre de l'évocation et leur médiation passe par la parole et s'y limite.

2.3. Britannicus remis au goût du jour. En-dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas, de Steve Gagnon

2.3.1. Présentation du texte, de l'auteur et metteur en scène

Bien que la postmodernité ait prôné le rejet de la fable traditionnelle et l'éclatement de la forme conventionnelle de la pièce de théâtre, quelques Trentenaires commencent à réintégrer la fable dans leurs créations dramaturgiques. C'est le cas de cette pièce, qui est en fait une réécriture de *Britannicus*, la tragédie de Racine. Les noms des personnages sont conservés, tout comme certains aspects de l'intrigue, quoiqu'elle soit modernisée et québécoisée. Les scènes correspondent à des situations dramatiques précises et leur succession ponctue l'évolution des rapports complexes et conflictuels entre les personnages. L'intrigue est claire et toutes les scènes s'inscrivent dans une logique, elles sont placées en ordre chronologique et il n'y a pas de rupture dans la temporalité. Le suspense se construit progressivement à mesure que grandit l'obsession

¹⁰⁰ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Paré », 26 mai 2015.

de Néron pour Junie. Il culmine dans la scène cathartique finale alors que celle-ci s'immole et que la maison familiale prend feu. Bien que les scènes soient construites comme des tableaux très visuels, la forme de *En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas* pourrait être considérée comme assez classique.

Britannicus et Junie forment un couple très amoureux. Junie emménage dans la maison familiale de Britannicus, où demeurent également son frère Néron et sa copine Octavie, en plus de la mère des deux garçons, Agrippine. La beauté éclatante de Junie fait rapidement son effet sur Néron et attise son désir. Il devient alors obsédé par elle, ainsi que par la supériorité de son frère sur lui. En effet, tout au long de la pièce, Néron est jaloux de la beauté et de la bonté de son frère, il se sent mal aimé. Pour le rassurer, Agrippine confie le pouvoir de la maison et de l'entreprise familiale à Néron, qui l'utilise afin de contrôler les autres et tenter d'assouvir ses désirs. Junie décide de partir pour échapper à la folie de Néron. Elle veut emmener Britannicus avec elle, qui projette ainsi de quitter la demeure familiale. Voyant son monde s'écrouler par l'imminent départ de son fils, Agrippine élabore un plan avec Octavie et Néron, afin de se débarrasser de Junie. Lors du dernier souper familial, ils « droguent » Britannicus et Néron viole Junie devant lui. Complètement anéantie, Junie se suicidera en s'immolant dans la maison dès le lendemain matin.

Steve Gagnon signe cette production. En plus d'avoir adapté le texte de Racine, il en a assuré la mise en scène. Comédien de formation, Steve Gagnon fait partie de la promotion de 2008 du Conservatoire d'art dramatique de Québec. Jeune auteur et metteur en scène, il a maintenant trois pièces publiées¹⁰¹ à son actif, dont deux (*Ventre* et *En*

¹⁰¹ *La montagne rouge* (SANG) publiée en 2010, *Ventre* en 2012 et *En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas* en 2013.

dessous de vos corps) ont été mises en scène au théâtre La Licorne, respectivement en 2011 et 2013. Il participe également à l'écriture du collectif *Chaque automne j'ai envie de mourir* en collaboration avec Véronique Côté, ainsi qu'à plusieurs projets théâtraux et poétiques. Sa prochaine pièce, *Fendre les lacs*, sera présentée aux Écuries au printemps 2016.

Comme Steve Gagnon occupe à la fois le rôle de l'auteur et du metteur en scène, il y a peu de différences entre ce qui est proposé dans le texte écrit (notamment dans les dialogues comme dans les didascalies) et ce qui a été produit sur la scène de La Licorne, en novembre 2013. La violence suggérée dans le texte est représentée sur scène, mais dans une version parfois amoindrie, esthétisée. C'est également le cas pour la sexualité.

Dans les pages qui suivent, je me pencherai d'abord sur la représentation de la sexualité, en comparant les didascalies de la scène d'amour au tout début de la pièce (« 1. LE TEMPLE ») et celle du viol (« 14. LE SOUPER »), tout en précisant la manière dont elles ont été mises en scène. Les didascalies qui en traitent sont brèves, puisque la représentation de ces actes repose sur la mise en scène. Ces deux relations sexuelles ont été traitées de façon différente par le metteur en scène, et, grâce à ses explications, nous pourrions comprendre pourquoi. Ensuite, en ce qui concerne la présence de la violence dans la pièce, je ferai un survol des didascalies qui demandent sa représentation dans le spectacle, et je m'attarderai davantage sur la scène de l'affrontement entre les deux frères (10. LE PRÊT). Parallèlement aux scènes traitant de sexualité, je m'intéresserai à la mise en scène de cette confrontation et aux motifs qui ont poussé Steve Gagnon à la concevoir ainsi.

2.3.2. Étude des didascalies dans le texte, comparaison avec la mise en scène québécoise et justifications de Steve Gagnon.

La pièce commence par une scène d'amour entre Junie et Britannicus. La didascalie initiale est laconique : « *Britannicus et Junie font l'amour*¹⁰² ». Sans aucune description supplémentaire, cette courte didascalie laisse place à l'interprétation du metteur en scène. Dans ce cas-ci, Steve Gagnon a choisi de montrer cette relation sexuelle au public. Le spectateur est alors confronté aux deux personnages simulant une relation sexuelle amoureuse. La poitrine de Junie est nue, et Britannicus, de dos, est complètement dénudé (à l'exception de ses chaussettes). Rarement mise en scène au Québec, la relation sexuelle demeure l'un des principaux sujets de débat quant à la nécessité et à l'utilité de sa représentation. Cela pourrait donc être considéré comme un choix relativement audacieux. De plus, c'est avec cette relation que la pièce débute. Comme la salle de La Licorne est assez petite, le spectateur se retrouve à peu de distance des deux acteurs nus, ce qui provoque inévitablement un certain inconfort. Ce moment ne dure que quelques secondes puisque l'acteur jouant Néron s'avance et s'adresse au public. C'est lui qui annonce au public le message rituel : il désigne aux spectateurs les sorties de secours et leur demande d'éteindre leur téléphone cellulaire. Il y a également une part d'humour dans cette intervention, ce qui désamorce en grande partie le malaise qui pouvait être ressenti par les spectateurs. Cette mise à distance face à une image forte qui place le public dans une position de relatif inconfort n'est pas suggérée dans le texte, tout cela réside simplement dans un choix de mise en scène.

¹⁰² GAGNON, Steve. *En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas*, Québec, L'instant même, « L'instant scène », septembre 2013, p.9.

Dorénavant cité dans le corps du texte par le sigle *EDDVC* (les premières initiales du titre de la pièce, soit *En dessous de vos corps...*), suivi du numéro de la page (ex. : *EDDVC*, p. 7).

La pièce a été mise en scène par Steve Gagnon, avec Marie-Josée Bastien, Marie Soleil Dion, Renaud Lacelle-Bourdon, Guillaume Perreault et Claudiane Ruelland. Elle a été présentée au Théâtre La Licorne, du 1^{er} octobre au 9 novembre 2013.

Dans l'entrevue réalisée avec lui, l'auteur a précisé qu'il avait choisi de montrer cette scène de manière littérale parce qu'elle avait son utilité et qu'elle était d'une grande beauté. La relation entre les deux personnages est marquée par la passion et l'intensité. Cette mise en scène de leur relation sexuelle permettait de souligner rapidement et efficacement cet aspect :

je voulais montrer l'histoire d'un couple en déchéance, mais qui est, au départ, un couple très intense et inspirant. Dans la première scène, Britannicus offre un monologue très romantique, mais qui s'incarne aussi de manière très charnelle, et j'avais envie que cet aspect ne se retrouve pas seulement dans les mots¹⁰³.

Selon Steve Gagnon, cette scène est à la fois utile et esthétique, elle ajoute donc à la pièce et sert son propos. L'aspect charnel de la relation s'exprime ici dans les gestes et dans l'urgence de faire l'amour. Cette scène est donc essentielle et très évocatrice.

En ce qui concerne l'intervention de l'acteur interprétant Néron, dès les premières secondes de la pièce, Steve Gagnon explique l'importance de rappeler aux spectateurs qu'ils sont toujours au théâtre et qu'il y a une différence entre la fiction et la réalité. Sans nommer Brecht, Gagnon décrit ainsi l'effet de distanciation produit :

Pour moi, il est très important que la fiction ne prenne jamais le dessus sur le discours [...] Ça donnait le ton juste à la pièce. Pendant que la fiction se passe derrière, l'acteur s'adresse au public. Ça permettait d'implanter dans la tête du spectateur, dès le début, que la fiction et la réalité se chevauchent tout le temps¹⁰⁴.

Ainsi, dès les premières secondes de la pièce, le spectateur peut rapidement oublier qu'il se retrouve au théâtre en regardant les deux amoureux, nus, sur scène. Par contre, lorsque Renaud Lacelle-Bourdon (Néron) impose sa présence sur scène et rompt cette impression d'intimité, il rappelle que nous nous trouvons sur la fine ligne qui peut séparer la fiction de la réalité. Steve Gagnon se distingue donc des autres créateurs québécois étudiés

¹⁰³ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

¹⁰⁴ *Ibid.*

jusqu'à maintenant puisqu'il a choisi de présenter des acteurs nus simulant un acte sexuel. Pourtant, il utilise lui aussi la distanciation.

Cette intervention a également une double fonction par rapport au malaise du spectateur. En effet, le public se retrouve généralement en position d'inconfort lorsqu'on lui montre un couple faisant l'amour directement sur scène, certains spectateurs ont d'ailleurs quitté la salle dès les premières secondes¹⁰⁵. Cette intervention sert à provoquer une prise de conscience chez le spectateur, l'amenant à se questionner sur l'importance et la raison de ce malaise qui l'envahissait lorsqu'il regardait la scène d'amour. Ainsi, quoique la relation sexuelle soit simplement évoquée dans le texte, la mise en scène de l'acte est très réfléchie et justifiée. Cette scène est porteuse de sens et fait sans aucun doute réagir le spectateur. Par contre, la relation sexuelle subséquente entre Néron et Junie n'est pas réellement montrée.

Dans la version écrite, le viol est sommairement évoqué dans la didascalie : «*Agrippine caresse les cheveux de Britannicus. Néron baise Junie* ». On note d'ailleurs différentes manières de désigner l'acte sexuel dans la pièce. Lorsque ce sont Britannicus et Junie qui sont impliqués dans un tel acte, le texte mentionne plutôt qu'ils font l'amour, ce qui est formulé tel quel dans la première didascalie, puis, dans la réplique où Néron s'adresse à Junie : « J'veus entends faire l'amour. [...] / Allo. Depuis que t'es arrivée, je vous entends toujours quand vous faites l'amour. / [...] J'veux faire l'amour avec toi. J'veux pas juste me branler en pensant à toi. J'veux faire l'amour avec toi » (*EDDVC*, p.15). Ainsi, Junie est considérée comme un objet de désir intense par Néron, il voudrait lui aussi lui faire l'amour, comme son frère le fait. Ce désir occupera une place de plus en plus centrale dans la pièce. Un peu plus loin dans le texte, Agrippine demande à Junie,

¹⁰⁵ *Ibid.*

puis exige d'elle qu'elle « [c]ouche avec lui » (*EDDVC*, p.39). Lorsque Néron demande à Britannicus de lui « prêter[r]... sa femme » (*EDDVC*, p.46), il utilise aussi le mot « coucher ». Le mot « baiser¹⁰⁶ », portant une charge sémantique beaucoup plus forte et certainement plus vulgaire, sera utilisé pour décrire la scène du viol, puis par Junie avant qu'elle s'immole par le feu : « À partir de maintenant, si vous voulez me baiser, faudra que vous baisiez sur ma tombe » (*EDDVC*, p.83). Aucune description ne vient préciser la scène, le simple fait d'utiliser ce mot est suffisant pour recréer l'ambiance désirée par l'auteur.

Il faut également souligner la résistance de Junie aux approches de Néron, moments qui se manifestent par des didascalies imbriquées dans le dialogue. En effet, par les mots de Junie, on peut sentir sa crainte qui augmente et sa répulsion envers le frère de son amant. Ainsi, elle dit : « Arrête[...]S'il te plaît[...] Lâche moi[...] J'ai jamais frenché personne qui m'a invitée à souper [...]» (*EDDVC*, p.75-77). De plus, elle demande l'aide d'Octavie qui reste de glace, et surtout celle de Britannicus. La violence physique est ici investie au cœur du dialogue, celui-ci prend en charge la didascalie. Les répliques des personnages permettent d'entrevoir l'action, sans qu'il n'y ait d'indication scénique ajoutée au texte.

Dans la mise en scène, au moment du viol, Junie est étendue sur la table, Néron est derrière elle. Elle porte une jupe qui est légèrement relevée par Néron avant la pénétration. Ils restent tous deux habillés et la scène du viol proprement dit est très

¹⁰⁶ Si l'on s'intéresse à la signification du terme « baiser », sa deuxième définition, ou son premier sens figuré (son sens propre étant l'action d'embrasser) dans le *Petit Robert* 2014, est de « posséder (sexuellement) », puis, est associée aux termes « enfler, miser, niquer, tringler; enculer ». « Baiser » n'est donc pas d'abord adjoint au fait de « faire l'amour », mais bien à la possession et aux mots plus vulgaires (populaires) que l'on peut lui associer. Dans le langage populaire québécois, « baiser » sert généralement à désigner, de manière assez grossière, une relation sexuelle, souvent sans engagement, sans amour. Référence : *Le Petit Robert* 2014, Dictionnaires Le Robert, 2013, p.209.

courte. Ce moment se produit dans l'urgence d'agir. Agrippine et Britannicus en sont les spectateurs, Néron souhaite qu'ils occupent le rôle de voyeurs. Contrairement à la scène d'amour entre Junie et Britannicus au tout début, la relation sexuelle n'est pas réellement montrée et la scène est exempte de toute nudité. Le spectateur comprend l'acte sans que les acteurs n'aient à se dénuder ou à simuler une relation sexuelle.

Steve Gagnon explique ainsi ces deux scènes, pourtant décrites de la même manière par leur didascalie respective¹⁰⁷, ont été représentées différemment :

Je ne voulais pas me demander quelle forme devait prendre ce viol-là, parce que je crois que c'est accorder de l'importance à quelque chose qui ne doit pas en avoir. [...] Le viol est tout de même un acte qui est porté par un désir immense, ce n'est pas seulement une affaire sexuelle, physique, pour Néron¹⁰⁸.

Selon Gagnon, le viol n'est pas seulement la réalisation d'un acte sexuel, mais plutôt un moment d'extase pour ce personnage troublé et obsédé par son désir pour Junie. Le représenter concrètement aurait donné de l'importance à l'acte en tant que tel plutôt qu'à sa signification, en plus d'imposer diverses contraintes concernant la mise en scène d'une relation sexuelle violente. Les deux relations sexuelles de la pièce n'ont pas du tout la même signification ni la même importance, c'est pourquoi elles ont été traitées différemment par le metteur en scène.

En opposition à ces scènes dans lesquelles l'acte sexuel ou de violence (comme le viol) est simplement et vaguement évoqué dans la didascalie, certaines scènes de violence sont plus concrètement décrites dans le texte (dans les dialogues, mais surtout dans les didascalies), guidant davantage la mise en scène. Néron est, par son désir irrationnel de coucher avec Junie, celui qui déclenche l'action. Tous les moments de violence dans la

¹⁰⁷ « *Britannicus et Junie font l'amour* » (EDDVC, p.9) et « *Néron baise Junie* » (EDDVC, p.77)

¹⁰⁸ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

pièce découleront de ce désir et de ce qu'il est prêt à faire pour l'assouvir. Pourtant, mise à part la scène où il « baise » Junie, Néron n'utilise jamais la violence physique. Ses paroles en sont chargées, mais il ne passe jamais véritablement à l'acte, jusqu'à ce que son désir prenne le dessus et qu'il ait l'occasion de le réaliser. Ainsi, il est plutôt un catalyseur de la violence dans la pièce, il la cause, la provoque chez les autres. Il est un agent provocateur et entraîne des réactions.

Néron est jaloux de la chance qu'a son frère d'être aussi beau et sympathique, il ne peut supporter cette supériorité. Cette rivalité entre les deux frères, qui est en fait une rivalité unidirectionnelle puisqu'elle n'est ressentie que par Néron, est bien entendu accentuée par le désir qu'il ressent pour Junie et pousse sa jalousie à son paroxysme. Décrit dans les didascalies initiales par trois termes : « Naïveté. Bonté. Jeunesse. » (*EDDVC*, p.7), Britannicus n'est visiblement pas très affecté par les sautes d'humeur de son frère, il ne se fâche contre lui qu'à certains moments où Néron dépasse les limites. La première fois, lorsque Néron peste contre sa mère au premier souper familial (à la quatrième scène), Britannicus prend la défense d'Agrippine et demande à son frère d'arrêter, mais il ne dira pas un mot à partir du moment où Néron lui demande de rester assis et de l'écouter. Par contre, à la dixième scène, intitulée « LE PRÊT », la limite de Britannicus semble être dépassée. Dès son entrée dans la chambre de son frère, il est irrité par la crise de pouvoir de Néron. Après que ce dernier ait refusé de faire sortir les « gardes » de la maison et qu'il lui ait demandé de lui prêter Junie, Britannicus dit :

Britannicus- Arrête tes histoires de marde. Tu brises toute là. Tu réalises tu ça? Que t'es en train de toute détruire, que tu gâches toute, la famille, la maison, toute? Que tu perds toute? Réalises-tu ça, que tu perds toute? Octavie, moi, maman.

Néron- Une nuit.

Britannicus- Fuck you (*EDDVC*, p.46).

L'insistance de Néron, qui ne fait que continuer à redemander Junie à son frère, marque l'échec de la tentative de prise de conscience entreprise par Britannicus. Cette réaction a un effet catalyseur sur sa colère et provoque une réaction physique violente. En effet, en plus de tenter de raisonner son frère par le discours, Britannicus plongera la tête de Néron sous l'eau (il est dans un bain) à plusieurs reprises. Puis, la colère de celui-ci est poussée à l'extrême à la toute fin du tableau, lorsque Néron le provoque :

Néron- Quand j'tai demandé de m'prêter Junie pour une nuit. T'as hésité à un moment donné.

Britannicus- Ta gueule.

Néron- Je t'ai vu. T'as hésité.

Temps. Britannicus plonge la tête de Néron dans l'eau. Longtemps. Néron se débat, donne des coups à son frère. Britannicus le relâche. Les deux hommes sont essoufflés. Britannicus sort (EDDVC, p.49).

La confrontation entre les frères constitue un élément clé des conflits de la pièce. D'ailleurs, c'est parce que Néron menace d'expulser son frère qu'Agrippine concoctera son plan avec la collaboration d'Octavie. Cette altercation entre les deux frères a été jouée intégralement par les acteurs lors des représentations à La Licorne¹⁰⁹. Renaud Lacelle-Bourdon était réellement dans un bain, et Guillaume Perreault lui a plongé la tête sous l'eau à plusieurs reprises. Tout comme pour la toute première scène où Junie et Britannicus faisaient l'amour, Steve Gagnon s'est posé la question de l'utilité et de la fonction d'un échange violent sur la scène théâtrale. Toutefois, il justifie la présence de cette scène en repensant lui-même aux nombreux différends qu'il est possible de vivre dans une relation entre frères. Comme ce moment était tout à fait crédible et comme ce type de violence avait pu être expérimenté par une partie des spectateurs présents, et même des acteurs, il a choisi de le représenter. D'autant plus que cette violence de la part de Britannicus est le résultat d'un trop-plein d'émotions provoqué par les initiatives démentielles de son frère. Le spectateur est alors lui-même en position de comprendre la

¹⁰⁹ C'était d'ailleurs l'un des moments qui m'ont le plus marquée en tant que spectatrice.

colère que ce type d'agissement peut provoquer chez Britannicus, la violence est donc insérée dans une logique et ne se produit pas sans justification.

Plusieurs autres moments de violence surviennent entre les divers personnages. En général, ces gestes ont été suggérés textuellement dans les didascalies, par exemple : « *Britannicus prend Néron à la gorge* » (EDDVC, p.91), « *Il se retourne vers Agrippine et lui serre le visage avec violence.* » (EDDVC, p.92). Ces moments ont été représentés concrètement sur scène. Il y a donc une corrélation directe entre ces moments explicitement décrits dans le texte et ce qui a été montré au théâtre.

En dessous de vos corps est donc la pièce qui a osé aller le plus loin¹¹⁰ dans la représentation d'actes violents et sexuels, les didascalies ont été respectées. Afin d'éviter de tomber dans le sensationnalisme et la monstration gratuite de violence, Steve Gagnon assume sa mise en scène et justifie chacun des choix qu'il a pu faire en ce qui concerne la représentation. Les scènes de sexualité tout comme celles de violence étaient utiles, dosées¹¹¹ et servaient le propos de la pièce.

¹¹⁰ Parmi les pièces à l'étude dans ce mémoire, soit *Shopping and F**king* mise en scène par Christian Lapointe et *Faire des enfants* par Gaétan Paré.

¹¹¹ Le terme « dosage » est utilisé, dans le cadre de ce mémoire, pour signifier une certaine prudence concernant la présence trop marquée de moments intenses dans une pièce. Les créateurs interviewés insistaient sur l'importance d'éviter la succession trop rapide d'actions et de répliques très « fortes en émotion » et d'en mesurer l'impact. Il faut contrebalancer celles-ci avec des moments plus légers, voire humoristiques. Il faut également éviter de représenter plusieurs scènes de sexualité, par exemple, mais en choisir plutôt une, qui est à la fois belle et significative.

Conclusion chapitre 2

Les trois pièces étudiées dans cette section du mémoire ont permis de constater les différences entre les textes et les mises en scène québécoises, mais ces études ont surtout amorcé la réflexion sur le théâtre québécois. Plusieurs points communs ont été soulevés par les créateurs interviewés dans le cadre de cette recherche, comme nous avons pu l'observer à travers l'étude de leur mise en scène et les explications qu'ils ont données concernant leurs choix. Les trois pièces ont exploré à leur manière l'aspect de la représentation de la violence et de la sexualité.

Comme le soutenaient la plupart des analystes du mouvement *In-yer-face* (mentionnés dans le chapitre un du mémoire) qui se sont questionnés sur la nécessité de la représentation de la violence, de la nudité et de la sexualité sur scène, les créateurs québécois étudiés dans le cadre du présent travail soutiennent l'importance du dosage. Chaque parcelle de mise en scène est particulièrement étudiée, davantage lorsqu'elle présente un moment de violence ou de sexualité, avec ou sans nudité. Dans ces deux cas, le metteur en scène doit réfléchir à la présence d'un geste ou d'une relation concrète et se demander en quoi cette représentation sert le propos de la pièce.

Tous les créateurs s'accordent sur l'importance du pouvoir des mots, de leur force qui peut être de loin supérieure à celle de l'image. Toutes les mises en scène analysées exploraient cette proposition. Dans *Shopping and F**king*, les didascalies étaient lues et les personnages n'établissaient pas de contacts entre eux, ils jouaient face au public. Dans *Faire des enfants*, les acteurs interagissaient davantage ensemble et se touchaient à quelques moments, mais Philippe jouait souvent face au public, lorsqu'il racontait son histoire et, plus particulièrement, ses relations sexuelles. Dans ces moments, l'acteur

adoptait un ton relativement neutre et distant, créant donc lui-même un effet de distanciation, tout comme les cinq acteurs du *Shopping and F**king* dans la production de Lapointe. Dans *En dessous de vos corps*, le metteur en scène a choisi de réellement représenter un acte sexuel, des scènes de nudité et quelques interactions violentes. Il est donc allé plus loin dans l'exploration des limites de la représentation que les autres créateurs qui ont plutôt choisi de travailler avec le pouvoir du langage et l'imagination du spectateur. Quelques actions étaient concrètement représentées, mais chaque détail avait soigneusement été étudié et le tout était soigneusement soupesé, dosé. Même s'il a mis en scène quelques moments de violence et même de sexualité, Steve Gagnon partage le point de vue des autres créateurs selon lesquels les mots auraient la possibilité d'avoir un effet supérieur à la monstration. Comme la poésie prend une place importante dans son écriture et qu'elle s'immisce au cœur d'une langue crue et dure, les mots ont un pouvoir évocateur qui tranche avec la trivialité de l'action et, en même temps, lui confère une dimension transcendante, à la fois symbolique et politique.

Steve Gagnon n'hésite pas à soutenir que la violence et la sexualité peuvent avoir leur place sur la scène québécoise, il suffit de savoir comment les intégrer : « C'est toujours la même question en fait, si je la montre, à quel point c'est pertinent? Et quand je la montre, que ce ne soit pas pour promouvoir, mais pour appuyer¹¹² ». Loin de partager l'idée selon laquelle violence et provocation vont nécessairement de pair, Gagnon considère qu'il serait complètement « insignifiant d'évacuer la violence de toute forme d'art¹¹³ », puisqu'elle fait partie intégrante de la vie, tout comme la sexualité d'ailleurs.

¹¹² GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

¹¹³ *Ibid.*

Ainsi, peu importe la manière dont la violence est intégrée à la pièce, les créateurs interviewés croient qu'elle peut avoir sa place sur la scène québécoise. Dans la plupart des cas, ils soutiennent que le pouvoir des mots peut facilement prendre le dessus sur celui de l'image. Pourtant, dans certains moments, la violence et la sexualité semblent s'imposer et être justifiables sur scène. Ces moments surgissent lorsqu'il n'y a plus de mots pour exprimer cela aussi efficacement que l'image. On bascule alors dans le pouvoir de la représentation.

Une autre contrainte est considérée par les créateurs : celle du réalisme. Ils sont conscients des moyens limités qu'a le théâtre de représenter des actes violents ou sexuels. Patrick Martin fut le premier à aborder la question du réalisme lors de ce genre de représentations, qui peuvent souvent paraître fausses et empêcher l'adhésion du public. Sans même discuter de cet aspect avec les autres créateurs, la plupart l'ont évoqué dans leur réflexion. Éric Noël souligne que, puisque le théâtre n'a pas les moyens de représentation du cinéma, les mots y prennent une place prépondérante et peuvent s'avérer très utiles pour imager, par le langage, certaines situations difficiles à représenter.

Steve Gagnon aborde la contrainte du réalisme d'un autre point de vue. En effet, en opposition aux autres créateurs qui justifient le fait de ne pas représenter une relation sexuelle ou une scène de nudité pour cause de manque de réalisme, Steve Gagnon réfléchit au fait que certains contextes nécessitent la nudité et que choisir de ne pas la représenter entre en contradiction avec la volonté de réalisme. Il donne l'exemple de la scène de *En dessous de vos corps*, dans laquelle Néron prend son bain, que j'ai évoquée plus tôt. Renaud-Lacelle Bourdon est donc nu, le public ne s'en rend compte qu'une fois

qu'il se lève pour affronter son frère. Pour Steve Gagnon, il était absolument normal que l'acteur soit sans vêtements à ce moment, puisqu'il serait incongru de prendre son bain habillé. Il est donc naturel que cet homme soit nu à ce moment précis de la pièce, sans que cela ne pose de problème éthique. Si ce n'avait pas été le cas, le Steve Gagnon est d'avis que cela aurait engendré un questionnement quant au réalisme de la scène chez le spectateur, qui se serait inévitablement interrogé sur la pertinence de voir un acteur en sous-vêtements dans un bain rempli d'eau. Il en va de même pour la scène de confrontation entre les frères, qui était tout à fait assumée par Steve Gagnon. En effet, il mentionne que cette altercation est particulièrement réaliste et en veut pour preuve les disputes qu'il a eues lui-même avec son propre frère. Cette scène, en plus d'être particulièrement marquante et évocatrice dans le cadre de la pièce, est tout à fait réaliste et sa présence est justifiable.

La représentation de la nudité, de la violence et des actes sexuels est jugée extrêmement délicate. Son traitement varie selon les sensibilités et les objectifs des créateurs, mais également selon les scènes concernées. Resituées dans le cadre de la *Feeling Theory*, ces variations marquent le déplacement historique du *labour* – le « travail » émotionnel ou représentationnel – du comédien vers le spectateur, hissant celui-ci au rang de co-créateur.

Chapitre 3 : Le créateur et le spectateur

3.1. Considérer le spectateur : points de vue des auteurs et des metteurs en scène

Lors de chacune de mes entrevues, les créateurs me répondaient, de prime abord, qu'ils ne tenaient pas tellement compte du spectateur dans leur processus d'écriture ou de mise en scène, mais qu'ils se laissaient plutôt guider par leurs goûts et leur esthétique personnelle pour créer. Par contre, lors de la discussion, survenaient plusieurs commentaires qui finissaient par converger vers une prise de conscience du rôle qu'occupait le spectateur au cœur de leur processus créatif. Toutefois, ils n'écrivent ni ne mettent en scène pour un spectateur particulier, ils ne cherchent pas à créer un spectacle sur mesure pour un certain public.

Même s'ils peuvent tous avoir une pensée pour le public qui recevra la pièce, celui-ci n'occupe pas nécessairement la même importance pour chacun. On constate d'ailleurs une différence d'attitude à cet égard entre les écrivains et les metteurs en scène. Par exemple, Éric Noël a soutenu ne plus tenter d'imaginer comment la mise en scène de ses pièces pourrait prendre forme lorsqu'il écrit, contrairement à ce qu'il faisait au tout début de sa carrière, notamment avec *Faire des enfants*. Comme il a pu le constater lorsque sa première pièce fut mise en scène au Quat'Sous en 2011, sa vision de la pièce n'est pas nécessairement celle du metteur en scène ni du reste de l'équipe qui travaille sur le projet. Sa nouvelle pièce, *Ces regards amoureux de garçons altérés*, présentée au Jamais Lu en mai 2015, ne contient absolument aucune didascalie. Le texte est en fait un monologue sans aucune indication scénique, laissant toute la place au metteur en scène qui montera la pièce. Il m'a tout de même précisé qu'il avait tenu à interpréter lui-même son texte au Jamais Lu, afin d'imprimer sa vision de l'œuvre à cette première réception

publique. Comme il est auteur, il a pris la décision de ne plus tenter de guider la mise en scène : « Et c'est un peu pour cela que je me concentre davantage sur l'écriture, parce que c'est ce que je peux contrôler¹¹⁴ ». Dans son écriture, Éric Noël ne se préoccupe donc pas tellement du spectateur ni de la mise en scène, il se concentre davantage sur les mots.

Le cas de Steve Gagnon est particulièrement intéressant en ce qui concerne la différence de perception entre un écrivain et un metteur en scène, puisqu'il a occupé les deux fonctions lors de la production de son spectacle à La Licorne. Ce qui est singulier dans ce cas-ci, c'est que, comme auteur, il ne réfléchit pas réellement au spectateur. Les premières étapes d'écriture sont plutôt spontanées : « Il faut tout d'abord que je précise que je ne suis absolument pas quelqu'un de rationnel dans le travail. Comme auteur, j'écris de manière très impulsive et j'apprends de plus en plus à retravailler le texte, à être plus rationnel dans le travail ensuite¹¹⁵ ». Ainsi, la première étape de son travail est davantage concentrée sur l'écriture et le choix des mots, puis, dans un second temps, vient l'organisation. Comme Steve Gagnon me l'a expliqué dans l'entrevue, la deuxième phase de son écriture n'a pas toujours fait partie de son travail. En effet, lorsque *La Montagne rouge (SANG)* a été mise en scène, il s'est rendu compte que son écriture était peut-être trop dense et hermétique pour la scène. C'est à partir de ce moment qu'il a commencé à retravailler ses textes, pour les rendre plus accessibles. Sa réflexion évolue au moment où il commence à concevoir sa mise en scène. Il se met alors à la place du spectateur pour lui permettre de comprendre son texte et d'y avoir accès. Ce n'est pas dans le but de plaire au public qu'il apporte des modifications : « Pour moi, c'est très important que ce ne soit pas hermétique. Je travaille toujours pour que mes spectacles

¹¹⁴ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Éric Noël », 27 mai 2015.

¹¹⁵ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

soient accessibles, que le spectateur puisse y entrer. Que le spectacle soit choquant ou pas, que le public l'aime ou pas, je ne m'en soucie pas¹¹⁶ ». Pour lui, donc, l'essentiel est la lisibilité du texte et du spectacle.

Les metteurs en scène ont évidemment une relation plus directe avec le spectateur. Leur travail consiste à bâtir un spectacle qui aura un effet sur le public, ils ne peuvent donc pas séparer complètement le spectateur de leurs considérations artistiques. Au cours de la discussion, Gaétan Paré a réfléchi à cette question : « Est-ce qu'on pense à un public quand on fait une mise en scène? Ce qui est sûr, c'est qu'on veut se rendre à lui¹¹⁷ ». Bien entendu, lorsqu'un artiste porte un texte à la scène, il veut que celui-ci atteigne un public, peu importe de qui il est formé. Il veut toucher, faire réfléchir, pousser à réagir, etc. C'est le but du métier, comme Paré le souligne dans cette citation.

Dans le même ordre d'idées, ce dernier a abordé le sujet de la responsabilité de l'artiste, concept très important pour lui et qui prend plusieurs formes dans son travail. Le public de théâtre n'est pas homogène, certaines personnes ont besoin d'un peu plus de soutien pour leur permettre de bien saisir les situations et les enjeux de la pièce. Gaétan Paré a donc un souci de clarté, qui oriente son processus créatif de mise en scène. Ainsi, tout comme Steve Gagnon, il se préoccupe davantage de l'accessibilité du spectacle que du fait qu'il plaise ou non au public, puisque cette deuxième dimension est très difficile à prévoir et mesurer.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Paré », 26 mai 2015.

3.2. Le rôle du créateur

Sans nécessairement penser à un public cible, Éric Noël ne nie pas qu'il ait un rôle en tant qu'auteur. Il y a de cela quelques années, en 2011, il avait rédigé un texte pour la revue *Jeu*, intitulé « Un théâtre hygiénique », dans lequel il réfléchissait sur le théâtre québécois. Dans ce texte, Éric Noël mentionne qu'« [u]n auteur ne devrait pas susciter la confiance, mais le doute et le questionnement¹¹⁸ ». Le fait de connaître un auteur ne devrait pas placer le spectateur dans une zone de confort, il ne devrait pas pouvoir retrouver ses repères habituels. L'artiste doit constamment chercher à pousser le spectateur (ou le lecteur) à réfléchir et à se remettre en question. Déjà en 2011, il était à la recherche d'un théâtre qui provoque une réaction, ne serait-ce qu'une remise en question de la part de la personne qui assiste à la représentation ou qui lit son texte, peu importe son âge, ses habitudes de théâtre ou sa propension à être bouleversée par un thème ou une situation dramatique.

Pour illustrer cela, Noël évoque les moments qu'il considère très forts dans sa pièce *Faire des enfants*. Ces moments sont créés par les mots utilisés par l'auteur, qui choisit de confiner la violence sexuelle au dialogue. Éric Noël met dans la bouche de ses personnages un langage étonnamment vulgaire, notamment lorsque Philadelphie exprime sa colère à Philippe, puis, au moment où le père adopte le langage de son fils, lors de la scène précédant l'affrontement avec Lysiane. Éric Noël déjoue les attentes du spectateur en insérant la violence là où on l'attend le moins. Comme il me l'expliquait, Philippe s'inscrit parfaitement dans la catégorie du jeune homme « trash », et son discours (consommation de drogues, abus d'alcool, prostitution, sauna) lors des premières scènes

¹¹⁸ NOËL, Éric. « Un théâtre hygiénique », *Jeu : revue de théâtre*, n°141, (4) 2011, p.74.

ne déstabilise pas réellement le public, le personnage correspond aux attentes qu'il se fait de lui. Mis à part le fait que quelques parties de la pièce peuvent sembler troublantes pour un certain public, par exemple lorsqu'il raconte son aventure au sauna ou lorsqu'il a déféqué dans le lit de Philadelphie, il n'y a pas de réelle surprise, on s'attend à ce qu'il lui arrive quelque chose. Mais, dans les faits, le spectateur est constamment déjoué. Il s'attend, dès le tout début, à une pièce « trash », « gaie ». Pourtant, les actions sont racontées au lieu d'être jouées et il n'y a aucune nudité ou simulation d'acte sexuel sur scène. La structure de la pièce est complètement déconstruite et les scènes ne se suivent pas chronologiquement. Le renversement qui s'opère au milieu de la pièce fait place aux réactions de la famille de Philippe, et la violence qu'il portait en lui contamine Lysiane, que l'on avait pu considérer comme parfaite, puis le père. L'auteur n'a pas ici le réel pouvoir d'intervenir dans la création du « *mood* » (Erin Hurley) de la représentation, mais il bâtit tout de même un certain contexte qu'il déconstruira au fur et à mesure que la pièce avance, déjouant l'une après l'autre les attentes du spectateur.

De son côté, Steve Gagnon n'hésite pas à faire appel à différents procédés afin de pousser le spectateur à réfléchir. Tel que discuté un peu plus tôt¹¹⁹, il exploite le malaise palpable au sein du public, puis le brise afin de lui faire prendre conscience de la limite entre la fiction et la réalité, lors de l'avertissement au spectateur. Il précise qu'il utilise également l'humour à plusieurs autres moments, déjà dans l'écriture, pour désamorcer certains moments très intenses, « [c]e qui permet de réaliser et relativiser¹²⁰ ». Le procédé de la distanciation est donc utilisé consciemment par l'auteur et metteur en scène lors de

¹¹⁹ Voir page 66 du mémoire.

¹²⁰ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

sa création, afin de permettre au public de prendre un certain recul par rapport à ce qu'il voit, mais également pour le pousser à réfléchir :

Le malaise fait partie du processus intéressant du spectateur, c'est-à-dire qu'il fait que l'on se pose des questions. [...] Ce n'est pas parce qu'il y a malaise que c'est à éviter. Au contraire, je crois qu'il faut y entrer et, pour ça, il faut le montrer de plus en plus, aller dans ces zones-là¹²¹.

L'auteur est d'avis que le spectateur doit parfois être confronté à son propre malaise pour déclencher chez lui une réflexion, et il travaille pour que cela puisse se réaliser lorsqu'on assiste à l'une de ses pièces.

Les témoignages d'Éric Noël, de Steve Gagnon et de Gaétan Paré font davantage ressortir la singularité de la position de Christian Lapointe à l'égard du spectateur. Bien qu'il affirme ne pas réfléchir au public lorsqu'il crée, le metteur en scène mentionne tout de même qu'il a fait le choix d'utiliser la lecture de la didascalie plutôt que la représentation concrète afin de produire un effet encore plus fort dans l'imaginaire du spectateur, tel que cela est ressorti dans l'étude de sa mise en scène de *Shopping and F**king*, au chapitre deux¹²². Ainsi, les trois metteurs en scène (Gagnon, Lapointe et Paré) sont conscients que leur théâtre a un effet sur le spectateur, je dirais même davantage, ils cherchent à produire cet effet. Toutefois, chacun des créateurs a insisté sur le fait qu'il ne désirait jamais délibérément être choquant et que si cela se produisait, ce n'était pas provoqué de façon délibérée.

Conclusion chapitre 3

Les créateurs (davantage les metteurs en scène que les auteurs) ont à l'esprit le spectateur et jugent que leurs choix seront les plus appropriés pour créer un effet sur

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Voir page 50.

celui-ci tout en évitant qu'il ne se referme. Tout comme Hurley l'avancait, les créateurs prévoient et calculent l'effet qu'ils désirent avoir sur le spectateur. Ils se servent de divers outils (la force du langage, la capacité de stimuler l'imagination du spectateur, la rupture du malaise par l'humour, etc.) afin de produire un certain type de réaction et s'assurer de la lisibilité des œuvres tout en guidant le public dans cette lecture et en évitant qu'il ne se referme sur lui-même. Leur prise en compte du spectateur est donc moins une contrainte qu'un guide, pour leur permettre de faire les choix qu'ils considèrent les plus efficaces.

Chapitre 4 : Réflexions sur le public et restrictions du théâtre québécois

Dans ce dernier chapitre du mémoire, j'explorerai certaines pistes avancées par les créateurs interviewés en ce qui concerne leur vision du public, en tenant compte des restrictions qui leur sont imposées lorsqu'ils font du théâtre au Québec. En effet, plusieurs raisons très concrètes font que les auteurs et metteurs en scène ne peuvent pas porter tout ce qu'ils désirent à la scène, comme nous avons pu le mentionner précédemment : question de réalisme, de jugement, de dosage et d'éthique.

Gaétan Paré a fait une analogie intéressante à propos d'une commande qui lui avait été faite par le Conseil des Arts : « ils me répétaient sans cesse que c'était ma direction artistique, mais que je devais faire ça, ça et ça. C'est exactement la même chose au théâtre¹²³ ». Ainsi, même lorsque le metteur en scène dirige la création, ses choix sont soumis à plusieurs influences extérieures.

Je me suis donc interrogée sur les raisons pour lesquelles autant de limites étaient établies. Parmi la série de questions posées aux créateurs, plusieurs portaient sur les diverses restrictions qui viennent influencer et modifier leurs créations. Pour cette section de ce mémoire, j'ai retenu les cas les plus révélateurs. Comme Christian Lapointe m'a affirmé ne pas avoir été influencé par des facteurs extérieurs lors de la production québécoise de *Shopping and Fucking*, sa réflexion concernant les restrictions du théâtre québécois n'est pas aussi développée que celles des autres créateurs auxquels plusieurs contraintes ont été imposées.

¹²³ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Paré », 26 mai 2015.

4.1. La nudité (ou son absence) sur la scène québécoise : réticence des acteurs et réserves des créateurs

4.1.1. La contrainte de l'acteur

Lors de mes entrevues, l'un des points les plus frappants concernait la réticence des acteurs¹²⁴ québécois à jouer nus. En effet, pour *Faire des enfants*, ne pas montrer la nudité n'était pas un choix de Paré ni de l'auteur, mais bien une conséquence du refus des acteurs. Pourquoi autant d'acteurs ont-ils refusé d'interpréter les scènes de nudité d'une pièce comme *Faire des enfants*, qui ne suggère aucun contact de nature sexuelle? Plusieurs raisons peuvent expliquer cette attitude.

Tout d'abord, il ne faut pas négliger que les acteurs ne sont pas tous à l'aise avec leur propre corps, du moins, pas suffisamment pour le montrer, sans artifice, sur une scène de théâtre. Il n'est pas évident pour tout le monde d'oser se dénuder sur scène, l'aisance dépend de l'intimité de chacun et de ses réserves.

Steve Gagnon ajoute que le médium théâtral impose certaines limites en ce qui a trait à la représentation de la nudité concrète sur scène : « Au cinéma, on peut montrer la sexualité de différentes manières, choisir ce qu'on montre. Au théâtre, c'est plus difficile de choisir le point de vue, ça demande un peu plus d'investissement de la part de l'acteur¹²⁵ ». Le comédien doit donc considérer que les façons de montrer sa nudité sont beaucoup plus limitées au théâtre qu'au cinéma et doit assumer le fait que son corps sera exposé sans filtre. Le théâtre met à l'épreuve l'aisance de l'acteur, et ce ne sont pas tous les comédiens qui osent. Toutefois, l'inconfort ressenti par les acteurs et leur réticence ne découlent pas uniquement de réserves personnelles.

¹²⁴ Le mot « acteur » sert ici à désigner les comédiens en général, autant de sexe masculin que féminin.

¹²⁵ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

Gaétan Paré, Éric Noël et Steve Gagnon suggèrent quelques pistes d'un autre ordre. L'essentiel, pour eux, tient au fait que le monde du théâtre québécois est très petit et hermétique. S'il est vrai que tous les acteurs de théâtre ne jouent pas également à la télévision ou au cinéma, ils appartiennent au même bassin artistique. Potentiellement, ils aspirent presque tous à jouer à la télévision, au cinéma ou dans les publicités. Ces sphères sont en effet moins étanches ici que dans des marchés plus imposants. Ainsi, la notion d'anonymat est pratiquement inexistante dans ce domaine au Québec, contrairement à certains pays d'Europe tels que l'Allemagne ou l'Angleterre. Dans ces derniers où la population est plus grande et où les acteurs ne sont pas nécessairement connus dans toutes les sphères artistiques de la culture, il est plus facile pour un artiste de passer inaperçu dans une pièce où il jouerait nu. Steve Gagnon a également soulevé l'idée selon laquelle, comme le monde du théâtre québécois est très petit, un acteur qui se dénuderait sur scène le ferait littéralement devant sa famille et ses amis. Parmi les quelques centaines de spectateurs qui assistent à une pièce de théâtre à La Licorne, par exemple, plusieurs sont des collègues, des connaissances, des amis, ou encore des membres de la famille venus encourager leur proche sur scène. Comme la majorité des spectacles de théâtre se produisent soit à Québec soit à Montréal¹²⁶, ces deux villes rassemblent à elles seules l'immense majorité des artistes professionnels québécois. Par conséquent, ils baignent tous dans un même milieu, dans un espace limité et face à un public restreint. Ce contexte peut, en partie, expliquer la pudeur de la majorité des acteurs.

¹²⁶ 62.33% des entrées pour les représentations payantes des arts de la scène sont enregistrées à Montréal et Québec en 2014. Référence : FORTIER, Claude. « La fréquentation des arts de la scène au Québec en 2014 », *Optique culture*, n° 42, Québec, Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, septembre 2015, p.15, en ligne : www.stat.gouv.qc.ca/observatoire.

Du point de vue du metteur en scène, il n'est pas non plus toujours intéressant de faire jouer nus des acteurs connus dans d'autres pratiques spectaculaires populaires, comme le cinéma et la télévision. Gaétan Paré soulignait que, selon lui, un spectacle comportant de la nudité risquerait d'être qualifié de sensationnaliste et de favoriser le voyeurisme. Certains spectateurs n'iraient pas nécessairement voir la pièce pour son intérêt artistique, mais pour voir l'acteur connu retirer ses vêtements. Ce voyeurisme, du point de vue de Paré, pourrait saper tout le potentiel artistique du nu sur scène. Steve Gagnon ne partage pas nécessairement ce point de vue. Comme nous avons pu le remarquer dans l'étude de la pièce *En dessous de vos corps*, Gagnon a fait le choix de mettre en scène quelques moments de nudité, même si les acteurs de sa distribution étaient connus du public et jouaient à la télévision¹²⁷. Quoique l'équipe d'*En dessous de vos corps* ait décidé de montrer des corps nus sur scène, contrairement à celle de *Faire des enfants*, les acteurs n'étaient pas prêts à le faire dans tous les contextes, mais seulement à certains moments choisis. Le metteur en scène a mentionné que, au début de son travail de mise en scène, il avait eu l'idée que les acteurs sur scène à la toute fin (tous sauf l'actrice interprétant Junie, qui s'est immolée par le feu à la scène précédente), soient nus et se revêtissent avec de nouveaux vêtements, afin d'illustrer le renouveau. Toutefois, les acteurs ont catégoriquement refusé cette proposition. Ce n'est donc pas parce qu'un acteur a accepté de jouer nu pour une scène qu'il est nécessairement à l'aise de le faire à nouveau, lors d'un autre moment moins propice à la nudité selon lui. Chaque scène est indépendante et impose son lot de contraintes. Pour Steve Gagnon, le fait de mettre en scène des acteurs nus sur scène implique toujours le même genre de questionnements

¹²⁷ Les trois acteurs ayant joué nus (Marie-Soleil Dion, Guillaume Perreault et Renaud Lacelle-Bourdon) comptent plusieurs apparitions à la télévision, notamment dans les téléromans populaires québécois, mais également dans quelques séries pour jeunes adolescents.

(d'ordre éthique, mais aussi pratique : dosage, nécessité), que les acteurs soient connus ou non du public. Cela peut impliquer certaines restrictions, mais elles sont personnelles à l'acteur, et le fait de composer avec des acteurs connus du public québécois ne change rien à son processus de création. Il y a donc ici une divergence de points de vue parmi les créateurs interviewés.

Cela ne veut pas dire que, pour les acteurs de sa pièce, jouer nu n'implique aucune conséquence. Steve Gagnon donne l'exemple de Marie-Soleil Dion, qui interprétait Junie dans *En dessous de vos corps*. Alors qu'elle était également comédienne dans une série pour jeunes de la station de télévision Vrak.Tv., elle jouait nue dans *Ventre*, la précédente pièce de Steve Gagnon. Elle avait demandé à la billetterie de La Licorne de préciser aux personnes désirant acheter des billets pour une représentation qu'elle serait nue pendant une bonne partie de la pièce et que celle-ci s'adressait donc à un auditoire averti. Cette précision a permis au public de faire la distinction entre le personnage de l'émission jeunesse et celui de la pièce de théâtre pour adultes. Cette anecdote montre à quel point les acteurs qui décident de se montrer nus sur scène doivent réfléchir aux possibles conséquences. Par contre, cette situation n'a pas empêché l'actrice de jouer nue dans les deux pièces de Steve Gagnon ici évoquées.

Selon Gaétan Paré, le recours à la nudité serait plus efficace avec des acteurs non connus, ce serait donc une solution pour permettre de la mettre en scène au Québec. Il affirme : « Si je devais refaire *Faire des enfants*, je crois que j'engagerais des acteurs qui ne sont pas de la télévision et là, on pourrait avoir la nudité. Ce ne serait pas le sexe de tel ou tel acteur, mais le corps de quelqu'un, qui nous raconte une histoire¹²⁸ ». Sans dire qu'il regrette le choix des acteurs, il aurait apprécié exploiter davantage la dimension

¹²⁸ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Lapointe », 26 mai 2015.

artistique de la nudité sur scène. Il insiste fortement sur le fait qu'il est plus difficile d'y parvenir avec des acteurs connus de la télévision ou du cinéma québécois. Pourtant, dans la pièce *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams, mise en scène par Serge Denoncourt à l'Espace Go en 2015, le nu de Céline Bonnier semble contredire cet argument. Bien que Céline Bonnier soit l'une des actrices les plus connues de la province, sa nudité sur scène n'a provoqué de remous ni chez les critiques ni au sein du public. Il est possible que des spectateurs aient été attirés par le fait que la pièce était classée 16 ans et plus¹²⁹, par les propos de Serge Denoncourt¹³⁰ dans la vidéo de présentation¹³¹ de la pièce ou encore par les articles parus¹³² avant les premières représentations.

Ce ne serait donc pas le fait de dénuder une actrice connue qui attiserait la curiosité du spectateur, mais la manière dont la presse annoncerait la présence de sexualité dans la pièce. Bien qu'une certaine partie du public ait pu être attirée par la présence nue de l'actrice, cela n'a en rien affecté la qualité artistique de la nudité sur scène ni remis en cause sa pertinence. D'ailleurs, la pièce a été reprogrammée l'année suivante, pour la saison hivernale 2016, toujours à l'Espace Go, sans que cet aspect ne soit souligné dans les annonces du théâtre ou les articles de la presse.

¹²⁹ Voir les informations relatives à la pièce, sur le site de l'Espace Go : <https://espacego.com/saison-2015-2016-2/un-tramway-nomme-desir/>.

¹³⁰ Le metteur en scène n'hésite pas à mettre de l'avant l'aspect sexuel de la pièce, suggère que les acteurs se dévoilent un peu plus qu'habituellement et convie les spectateurs à participer à un « rendez-vous avec la chaleur, la sueur, la transpiration, le sexe et le désir ».

¹³¹ Voir la vidéo: <https://vimeo.com/102931159>.

¹³² Plusieurs articles parus avant les premières représentations annonçaient que la pièce présentait des scènes de violence sexuelle et qu'aucune censure n'était appliquée. Voici quelques exemples :

ANDRÉ, Claude. « Un Tramway nommé désir vu par Serge Denoncourt », *Métro*, 20 janvier 2015, en ligne : <http://journalmetro.com/culture/705321/un-tramway-nomme-desir-vu-par-serge-denoncourt/>

POULIOT, Sophie. « Théâtre: les pièces à ne pas manquer en janvier », *Elle Québec*, en ligne : <http://www.ellequebec.com/culture/sorties/theatre-les-pieces-a-ne-pas-manquer-en-janvier/a/97413#.VmmlkXYvfDd>

LABRECQUE, Marie. « Un secret nommé sexualité », *Le Devoir*, 19 janvier 2015, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/429318/entrevue-un-secret-nomme-sexualite>

4.1.2. Pornographie¹³³

Un dernier aspect mérite d'être abordé à propos de la nudité sur la scène québécoise : le rapport à la pornographie. L'époque dans laquelle nous évoluons présentement serait une ère d'hyper-sexualisation¹³⁴, comme le rappellent régulièrement les médias. La consommation privée de pornographie se généralise¹³⁵, plus particulièrement chez les jeunes et principalement par le biais d'internet¹³⁶. Malgré ce contexte, le théâtre demeure un espace de retenue. On peut présumer qu'il y a un écart entre l'aisance avec laquelle nous visionnons des scènes de sexualité à la télévision ou sur des sites pornographiques et l'inconfort ressenti lorsque nous assistons à une scène de

¹³³ Avant de commencer l'étude de cet aspect, il est essentiel de définir la pornographie : « Représentation (sous forme d'écrits, de dessins, de peintures, de photos, de spectacles, etc.) de choses obscènes, sans préoccupation artistique et avec l'intention délibérée de provoquer l'excitation sexuelle du public auquel elles sont destinées ». Référence : Pornographie. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/pornographie>.

¹³⁴ Plusieurs articles tirés de journaux ou de revues, tout comme plusieurs études scientifiques abordent ce phénomène de l'hyper-sexualisation au Québec. Il est, bien entendu, peu pertinent de tenter de les recenser. Via les réseaux sociaux, les publicités, les films (nous n'avons qu'à penser aux livres et film *Cinquante nuances de Grey*), les vidéoclips, et plusieurs autres, la sexualité prend d'assaut les médias de communication et les tabous sont déplacés. Quelques articles intéressants traitent du sujet :

- ALARIE, Milaine. « L'hypersexualisation: la responsabilité des médias », *Le Devoir*, 15 août 2008, <http://www.ledevoir.com/non-classe/201533/l-hypersexualisation-la-responsabilite-des-medias>.
- FERRER, Catalina et Simone LEBLANC-RAINVILLE. « Remettre en question la culture de l'hypersexualisation, qui affecte filles et garçons, et s'outiller pour y faire face », mémoire de maîtrise, Shédiac, Université de Moncton, 2008.
- POIRIER, Lucie et Joane Garon. *Hypersexualisation ? Guide pratique d'information et d'action*, Centre d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel (CALACS) de Rimouski, Matagami, 2009.
- PROULX, Suzanne. « L'influence toxique de l'hypersexualisation : au-delà des concours "mini-miss", *Blogue du Parti Québécois*, 16 janvier 2014, <http://pq.org/blogue/linfluence-toxique-de-lhypersexualisation-au-dela/>

¹³⁵ Il existe peu de données statistiques sur les habitudes de consommation de la pornographie au Québec. Plusieurs sites internet en discutent, mais sans jamais appuyer leurs arguments sur des pourcentages précis québécois. D'ailleurs, un chercheur de l'Université de Montréal, Simon-Louis Lajeunesse, a tenté, dans le cadre d'une recherche sur la pornographie chez les jeunes (18-25 ans) québécois, de trouver des jeunes hommes n'ayant jamais consommé de matériel pornographique. Ce fut sans succès, il n'a pu en trouver aucun (Référence : BARIL, Daniel. « Un chercheur se penche sur la pornographie dans Internet », *UdeM Nouvelles*, coll. « Sciences sociales- Psychologie », 30 novembre 2009, en ligne : <http://www.nouvelles.umontreal.ca/recherche/sciences-sociales-psychologie/20091130-un-chercheur-se-penche-sur-la-pornographie-dans-internet.html>).

¹³⁶ Dans cette même étude, Simon-Louis Lajeunesse soutient que 90% de la pornographie consommée par les jeunes hommes interrogés provient de sites internet gratuits.

nudité au théâtre. Steve Gagnon souligne le caractère beaucoup plus explicite de la pornographie en comparaison de ce qu'il est possible de voir au théâtre. Il ajoute que : « dès qu'on tente d'insérer de la sexualité dans l'art, il y a une sorte de frigidité que je trouve plaquée et que je ne comprends pas¹³⁷ ».

Bien entendu, la coprésence de l'acteur et du spectateur joue un rôle important en ce qui a trait au malaise engendré par la sexualité sur la scène d'un théâtre. En opposition à la pornographie, qui est habituellement consommée dans un environnement privé, ou aux scènes de relations sexuelles dans un film, par exemple, le théâtre impose la représentation de l'acte sexuel en direct, devant le public. Le spectateur est donc confronté non seulement à la présence de l'acteur qui performe, mais également à celle du reste du public qui l'entoure. Cette double coprésence peut évidemment jouer un rôle dans le malaise engendré par la nudité sur la scène.

Steve Gagnon suggérerait qu'il en va de même pour les arts en général. Mais est-ce vraiment le cas? Considérons l'œuvre de Dave St-Pierre, dans le domaine de la danse contemporaine. Non seulement met-il la nudité en scène, mais il explore également le terrain de la sexualité : « Dans la *Pornographie des âmes*¹³⁸, il n'y a pas de *stimuli* sexuels, seulement des images. Mon fantasme absolu pour mon prochain spectacle qui fait partie de ma trilogie sur l'amour serait d'aller encore plus loin¹³⁹ ». Il souligne que : « Désormais, en danse contemporaine, les insertions d'objets sont quasiment devenues une norme. Tout comme le nu¹⁴⁰ ». La nudité et la représentation de la sexualité font

¹³⁷ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

¹³⁸ Spectacle de Dave St-Pierre, premier volet d'une trilogie. Présenté, notamment, au Festival Trans-Amérique, du 4 au 7 juin 2005.

¹³⁹ ST-PIERRE, Dave et Katya MONTAIGNAC. « Désarmer le spectateur », *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, 2010, p. 117.

¹⁴⁰ ST-PIERRE, Dave et Katya MONTAIGNAC. « Désarmer le spectateur », *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, 2010, p. 113.

donc désormais partie intégrante des spectacles de danse contemporaine, même au Québec. Il en va de même pour quelques théâtres étrangers, notamment le Théâtre Suçoir, à Paris, qui propose au public d'assister au tournage d'une scène pornographique en direct¹⁴¹. Bien que rare, le théâtre pornographique existe.

Gaétan Paré a également abordé le thème de la pornographie lors de son entrevue, en affirmant que : « la pornographie, c'est facile¹⁴² ». Il évoque, par le fait même, le piège que peut être la pornographie lorsqu'on met en scène un acte sexuel au théâtre. Dans l'exemple du Théâtre Suçoir, le but est justement de montrer des relations sexuelles en direct, sur une scène. Au contraire, les créateurs québécois ne veulent pas être associés au domaine de la pornographie lorsqu'ils choisissent de mettre en scène la nudité et la sexualité. Steve Gagnon soutient qu'il « trouve ça magnifique, l'amour, la chair, la prise de contrôle du corps de l'autre, c'est naturellement esthétique¹⁴³ ». Patrick Martin soutient le même discours : « la nudité au théâtre, je trouve ça très beau. Parce que le corps nu, quand il est bien exploité, a beaucoup de signification¹⁴⁴ ». Une distinction nette est établie entre la pornographie et la nudité artistique par les créateurs québécois interviewés, et ils font preuve de prudence afin d'éviter toute association à la sexualité explicite. L'une des grandes réticences des créateurs à représenter la sexualité est donc que leur travail soit jugé pornographique ou associé à l'obscène. Cet aspect n'est pas la seule crainte que partagent les créateurs québécois interviewés.

¹⁴¹ <http://www.au-theatre-sucoir.com/>

¹⁴² GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Paré », 26 mai 2015.

¹⁴³ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

¹⁴⁴ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Patrick Martin », 8 novembre 2013.

4.1.3. Crainte de la classification et du stéréotype

Tout comme plusieurs auteurs du théâtre *In-yer-face*, les créateurs ont émis des craintes quant à la classification de leur pièce dans une catégorie définie. En effet, ils ont tout d'abord exprimé des réserves quant à l'association de leur travail avec le célèbre mouvement théâtral anglais, avec lequel ils ont pourtant plusieurs points communs, comme nous avons pu l'observer au cours de ce mémoire. Patrick Martin et Gaétan Paré se sont tous deux montrés réticents à classer la pièce dans le théâtre gai. Le théâtre homosexuel (« qu'il s'agisse de l'orientation sexuelle des auteurs, de la problématique mise en scène ou, plus indirectement, de la présence, dans le scénario, de personnages homosexuels¹⁴⁵ ») a particulièrement marqué le théâtre québécois des années 1990, comme en témoignent plusieurs articles du numéro « Théâtre et homosexualité » de la revue *Jeu*¹⁴⁶. Il en était de même pour le théâtre britannique, dans plusieurs pièces *In-yer-face*, entre autres. Pourtant, l'acteur du spectacle *Shopping and F**king* de Christian Lapointe a mentionné que, vu toutes les circonstances entourant son adaptation (pièce homosexuelle, pendant les Outgames, dans le quartier gai), il fallait être prudent pour ne pas tomber dans les clichés du théâtre gai. Souvent associé à des revendications homosexuelles, ce type de théâtre est boudé par plusieurs créateurs, qui veulent éviter d'être rangés sous cette étiquette. Lorsque j'ai discuté avec Gaétan Paré, il a souvent parlé de clichés. Il avait choisi d'en exploiter quelques-uns, notamment dans les deux premières scènes de *Faire des enfants*. Elles réunissent un lot de stéréotypes importants,

¹⁴⁵ RICHARD, Hélène. « Le théâtre gai québécois : conjoncture sociale et sentiment de filiation », *Jeu : revue de théâtre*, n° 54, 1990, p. 15.

¹⁴⁶ Numéro 54, paru en 1990.

déjà présents dans le texte, mais davantage dans la mise en scène¹⁴⁷. Par contre, tout comme Éric Noël, Gaétan Paré a déplacé les attentes du spectateur, entre autres, en offrant à Philippe « une mort tout en douceur et en beauté¹⁴⁸ ». Le metteur en scène considère en effet que *Faire des enfants* transcende le strict rapport homosexuel. Selon lui, la pièce revêt une dimension sociale beaucoup plus large et il tenait à mettre de l'avant d'autres aspects que l'homosexualité : « J'ai voulu essayer de rendre cette pièce la plus sociale possible, de lui faire dire quelque chose de plus grand, parce qu'on peut vite tomber dans le mélodrame¹⁴⁹ ». Pour éviter d'être catégorisés et par peur de tomber dans les stéréotypes, l'équipe a fait quelques choix qui ont peut-être nui au propos théâtral : « Au niveau des choix esthétiques et du propos, Gaétan ne voulait absolument pas que ce soit classé comme une pièce gaie, donc nous avons fait certains choix pour lisser le tout et je crois que c'est l'une des raisons qui fait que nous sommes passés à côté de quelque chose »¹⁵⁰. En effet, l'auteur et le metteur en scène ne se disent pas tout à fait satisfaits de la mise en scène qui a été réalisée, et ce facteur pourrait expliquer l'échec relatif de la pièce. Steve Gagnon est également d'avis que lorsqu'on lisse trop le propos et la mise en scène, certains aspects peuvent être ratés : « Parfois, à force d'être trop propre, trop poli, on passe à côté, et c'est là que les gens n'embarquent pas, n'y croient pas »¹⁵¹. Ainsi, la volonté d'adapter son théâtre afin d'échapper à des catégorisations stéréotypées peut parfois avoir un effet pervers, et nuire à la crédibilité de la pièce. L'auteur a tout de même mentionné qu'il ne souhaitait pas que le public et les critiques s'attaquent à sa mise en

¹⁴⁷ Dans le texte, Philippe est présenté comme un jeune homme homosexuel, qui se saoule, se drogue et a des relations sexuelles avec des hommes qu'il ne connaît pas. Dans la mise en scène, Gaétan Paré a décidé d'habiller les deux hommes accompagnant Philippe en mariés, dont l'un porte un voile.

¹⁴⁸ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Paré », 26 mai 2015.

¹⁴⁹ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Paré », 26 mai 2015.

¹⁵⁰ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Éric Noël », 26 mai 2015.

¹⁵¹ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

scène en se demandant à quel point il était nécessaire de montrer la scène du viol, par exemple. Ainsi, les créateurs craignent que leur travail soit catégorisé dans un type de théâtre, comme celui du théâtre gai, et ne désirent pas non plus être associés au courant *In-yer-face*. Déjà, Sarah Kane et Mark Ravenhill se défendaient d'appartenir à un mouvement théâtral, et ce dernier associait d'ailleurs sa pièce au « queer theatre » et non au théâtre gai. Pourtant, selon les critères évoqués plus haut, à la fois *Shopping and F**king* et *Faire des enfants* appartiennent au théâtre gai (auteur homosexuel, propos et personnages homosexuels également). Bien que les créateurs soient conscients du caractère homosexuel des pièces, il n'en demeure pas moins qu'ils semblent préférer ne pas être uniquement classés dans une catégorie et qu'ils souhaitent éviter de tomber dans les stéréotypes afin que leur pièce puisse être appréciée pour tous les aspects qu'elle met en jeu.

4.2. La contrainte de l'abonné

4.2.1. L'abonné

Si, comme on vient de le voir, le public québécois n'est pas l'unique responsable de la rareté de la nudité sur scène, les créateurs interrogés semblent pourtant conscients d'une certaine fragilité de celui-ci. Lors des représentations de chacune des pièces à l'étude dans mon mémoire, quelques spectateurs ont quitté la salle dès les premiers instants, d'autres eurent des réactions négatives à plusieurs moments où le langage était vulgaire, en particulier lors de scènes de violence ou de sexualité.

Par contre, la question que les créateurs se posent en général concerne la provenance de cette perception du public. En effet, ce ne sont pas tellement les réactions de quelques spectateurs qui expliquent cette perception d'un « public fragile ». Elle semble plutôt provenir des institutions théâtrales, qui utilisent le concept de « l'abonné » pour dresser la ligne directrice qui guide le choix des pièces de la saison. Les abonnés constituent l'une des sources de revenu stables des théâtres, qui se renouvelle chaque année. Dans un reportage produit par Radio-Canada, la journaliste Pasquale Harrison-Julien souligne que les abonnements sont « [une] formule de fidélisation, souvent économique pour le consommateur, [qui] permet aux compagnies de mettre la main sur des liquidités leur permettant d'entamer une nouvelle saison¹⁵² ». En effet, pour le spectateur, les forfaits d'abonnements sont généralement une solution abordable (considérant que l'on peut habituellement être abonné à l'achat de seulement trois pièces) et ils proposent plusieurs avantages (réductions, flexibilité des dates, choix prioritaires des sièges, etc.). Essentiels au financement des représentations, les abonnements ne peuvent donc pas être négligés par les théâtres. Ils doivent tenter de conserver la masse de spectateurs qui se présente aux pièces et qui réserve ses billets à l'avance. Mais qui forme réellement le public des abonnés? Quelle proportion du public est réellement abonnée au théâtre?

Les spectateurs qu'on appelle les « abonnés » sont les personnes qui, chaque année, sélectionnent quelques pièces à voir durant la saison théâtrale, dans le même établissement. Habituellement fidèles au même théâtre depuis des années, les abonnés

¹⁵² HARRISON-JULIEN, Pasquale. « Théâtre québécois : comment survivre malgré le déclin des abonnements? » *Nouvelles* [Arts et spectacles], Radio-Canada, en ligne : http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2013/10/15/002-theatres-baisse-abonnements.shtml, 15 octobre 2015.

choisissent cet endroit parce que, habituellement, ils ne sont pas déçus par les spectacles auxquelles ils assistent et savent, par conséquent, à quoi s'attendre.

Steve Gagnon avance également que le groupe des « abonnés » est souvent formé de personnes assez âgées, qui ont pris cette habitude¹⁵³. Les jeunes ne s'abonnent pas nécessairement au théâtre, beaucoup décident des pièces qui les intéressent au fur et à mesure que la saison avance, peu importe l'établissement théâtral dans lequel elles sont présentées¹⁵⁴.

Le Théâtre du Nouveau Monde, en 2014, a obtenu un taux de renouvellement de ses abonnés de 90%¹⁵⁵. Ce groupe forme plus de la moitié¹⁵⁶ du public du TNM, une proportion importante et essentielle à ses activités. Si, chaque année, autant de spectateurs renouvellent leur abonnement, c'est qu'ils sont satisfaits de leur saison théâtrale et qu'ils s'attendent à l'être encore. Il est donc possible d'avancer que le TNM ne cherche pas nécessairement à déstabiliser son public, mais plutôt à le fidéliser. Toutefois, dans les théâtres tels que l'Espace Go ou La Licorne, qui s'aventurent souvent du côté de la création plutôt que des reprises de « classiques¹⁵⁷ », moins de 30%¹⁵⁸ des billets vendus sont achetés par les abonnés. Le Théâtre Aux Écuries, qui a ouvert ses portes en 2011 et qui est un théâtre de création, ne propose même pas de formule

¹⁵³ Dans le reportage de Pasquale Harrison-Julien, elle mentionne que les théâtres travaillent à attirer et à fidéliser les plus jeunes spectateurs, avant que « les plus grands consommateurs des arts de la scène, les baby-boomers, ne les désertent ». (Réf : *Ibid.*)

¹⁵⁴ Je m'appuie ici sur les impressions des créateurs interviewés, mais également sur mes propres observations sur le public des moins de trente ans qui m'entoure (amis, collègues et autres étudiants à la maîtrise en Littératures de langue française de l'Université de Montréal).

¹⁵⁵ Référence : France Fournier, Directrice du service des ventes.

¹⁵⁶ 52%. Référence : *Ibid.*

¹⁵⁷ La mission du Théâtre du Nouveau Monde est de présenter des classiques, « ceux d'hier et ceux de demain », tel qu'écrit sur leur site internet, sous l'onglet « Toute une histoire » (Référence : <http://www.tnm.qc.ca/tout-sur-le-tnm/toute-une-histoire/>) .

¹⁵⁸ Espace Go : 28% en 2014. Référence : Julien Silvestre, Directeur de l'administration et des ressources humaines.

Théâtre d'Aujourd'hui : environ 18% en 2014. Référence : Luc Brien, Responsable du service aux abonnés.

d'abonnement¹⁵⁹. Il en va de même pour le Théâtre de Quat'Sous qui, contrairement aux années antérieures, offre un tarif unique pour ses représentations et a laissé tomber les abonnements pour la saison 2015-2016.

Comme le souligne Steve Gagnon : « Le concept d'abonné est très réducteur, et, dans ce concept, il y a aussi celui de la masse, c'est un peu un préjugé¹⁶⁰ ». En effet, définir le public en fonction du groupe d'abonnés ne permet aucunement de tenir compte de la diversité de celui-ci. Christian Lapointe précise que « le public est une seule chose et n'est pas divisible en catégories¹⁶¹ ». Tenter de plaire à ce groupe, qui ressemble davantage à un concept, peut conduire à faire des choix qui ne sont pas du tout dictés par ce public, mais plutôt par l'idée que les institutions théâtrales s'en font.

4.2.2. L'influence des directions artistiques et les espaces de liberté

Lorsqu'un metteur en scène désire monter un spectacle, il doit inévitablement être associé à une compagnie théâtrale et doit trouver un endroit pour présenter la pièce choisie. Souvent, c'est l'institution théâtrale qui demande à un auteur et/ou un metteur en scène de présenter la pièce sélectionnée à son théâtre. Lorsque les créateurs sont engagés, ils doivent se plier à certaines exigences de la direction théâtrale afin de respecter son mandat institutionnel. Ils doivent ensuite gérer les différentes contraintes qui peuvent influencer leur mise en scène. Pour Éric Noël, ce processus est plutôt contradictoire à la démarche artistique : « Bien sûr, comme créateurs, nous désirons tous être joués, être aimés, rien de plus normal. Mais il faudrait vouloir être aimé pour ce qu'on crée, et non

¹⁵⁹ Il offre toutefois, au début de la saison, la possibilité d'acheter des billets pour trois spectacles, moyennant la somme de 45\$.

¹⁶⁰ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 27 mai 2015.

¹⁶¹ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Christian Lapointe », 20 juillet 2015.

créer ce que l'on croit que le public aimera¹⁶² ». Contrairement à l'auteur, les metteurs en scène sont en lien direct et quotidien avec l'institution théâtrale. Gaétan Paré et Steve Gagnon reconnaissent tous deux se soumettre au principe de l'abonné, se faisant ainsi rappeler qu'ils doivent satisfaire ce public. Paré souligne qu'il « trouve difficile de réfléchir à un public parce qu'[il croit] qu'on a décidé pour lui et c'est ardu parce que la personne qui a décidé, c'est elle aussi qui te choisit, en tant qu'artiste, metteur en scène. Donc, quand tu es élu, tu dis oui¹⁶³ ». Considérant la difficulté de pouvoir mettre en scène une pièce – d'où l'utilisation du mot « élu » par Gaétan Paré – le créateur en vient à se plier à certaines exigences de ce public conceptualisé par les directeurs artistiques.

Steve Gagnon, pour sa part, a également travaillé de façon très étroite avec trois autres personnes lors de la création de la pièce *En dessous de vos corps* à La Licorne. En plus du directeur artistique, deux autres co-directeurs étaient associés au projet, ce qui, évidemment, a eu des répercussions sur son travail : « Au bout du compte, même si j'ai fait la mise en scène, ce n'était pas, sur tous les points, le show que j'avais en tête¹⁶⁴ ». Lorsque La Manufacture (compagnie théâtrale de La Licorne) lui a offert de produire son spectacle, ce fut une proposition très intéressante qui donnait également une impression de liberté, il se sentait appuyé. Il a toutefois été soumis à certaines contraintes, notamment celle de plaire aux abonnés. De plus, son spectacle devait correspondre à la « signature » du théâtre La Licorne. La direction artistique savait tout de même qu'elle prenait un certain risque en ajoutant cette pièce au programme, puisqu'elle s'aventurait un peu en dehors du terrain du réalisme. Les pièces de La Licorne peuvent être assez bouleversantes et audacieuses, mais elles restent généralement dans la voie réaliste, alors

¹⁶² NOËL, Éric. « Un théâtre hygiénique », *Jeu : revue de théâtre*, n°141, (4) 2011, p.74.

¹⁶³ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Paré », 26 mai 2015.

¹⁶⁴ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

qu'*En dessous de vos corps* explorait d'autres sentiers, entre autres du côté du symbolisme avec, en plus, une résonance classique. En fait, la pièce de Steve Gagnon s'éloignait de la ligne directrice du théâtre. Mais la principale résistance qu'il a éprouvée concernait davantage sa méthode de travail que ses choix esthétiques. Gagnon aime faire participer les acteurs au processus de création, cela a tendance à déstabiliser les compagnies théâtrales. C'est plus particulièrement à ce niveau qu'il a ressenti des contraintes, et non par rapport à la nudité et la violence. En dépit de son double rôle (à la fois metteur en scène et auteur), il est aussi soumis aux restrictions des directions artistiques, aux idées des collaborateurs, tout comme à la résistance des acteurs par rapport à la nudité, tel que mentionné auparavant. Même si, dans ce cas-ci, les contraintes imposées par la direction artistique ont porté davantage sur la méthode de travail de Steve Gagnon et l'aspect symbolique de sa pièce que sur la représentation de la nudité et de la violence sur scène, il n'en demeure pas moins que le théâtre a balisé ses choix.

Quant à Christian Lapointe, il s'est senti plutôt libre dans son travail de mise en scène. Son contexte était différent. La pièce devait en effet être présentée lors des Outgames de 2006, pendant la saison estivale. Mise en scène au Théâtre-National, une salle habituellement occupée davantage par les spectacles musicaux que théâtraux, le contexte n'était pas du tout celui d'une création menée dans le cadre d'une saison théâtrale régulière, dans un établissement prévu à cet effet et qui propose une formule d'abonnement. Le processus créatif de Lapointe n'a donc pas été influencé par une direction artistique ni une volonté (ou une exigence) de plaire à un public d'abonnés. Dans ce cas-ci donc, la pièce n'a pas été modifiée et la mise en scène n'a pas été conçue

en fonction de ses répercussions appréhendées au sein du public ou de la critique. La création de *Shopping and F**king* a donc bénéficié d'une large liberté.

Il en va de même pour les pièces présentées lors des festivals, dans lesquels les limites de la représentation sont souvent repoussées. Il n'y a qu'à penser à la version de *Purifiés*, mise en scène par Krzysztof Warlikowski, en 2003, dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques (FTA, aujourd'hui appelé Festival Trans-Amériques). Cette mise en scène de la pièce de Sarah Kane présentait plusieurs scènes de nudité et, comme le soulignait Étienne Bourdages, à la suite de la représentation à laquelle il avait assisté, « [c]'était un théâtre d'horreur auquel je ne pouvais être préparé¹⁶⁵ ». Les festivals font généralement place à la relève et à l'exploration, ce qui permet un peu plus de liberté pour les créateurs. Le concept d'abonné ne s'applique pas, le public qui assiste au FTA, par exemple, s'attend à être témoin de propositions audacieuses. Les spectacles ne sont pas uniquement québécois, plusieurs d'entre eux proviennent d'autres pays et ne sont pas nécessairement présentés en français. Il serait donc difficile de tenter de tracer une ligne directrice dans laquelle les pièces doivent s'inscrire, comme le font généralement les théâtres dans leurs saisons régulières. Il y a donc certains contextes qui permettent une plus grande liberté et des explorations plus risquées. C'est dans l'un de ces contextes que la version de Christian Lapointe de la pièce de Ravenhill fut présentée au Québec, ce qui explique en partie pourquoi aucune influence extérieure n'a eu d'effet sur le processus créatif de l'équipe de *Shopping and F**king*.

Pendant la saison régulière, certains théâtres plus petits et encourageant la relève osent expérimenter en présentant des pièces plus risquées, ou controversées. Les théâtres n'ont pas tous les mêmes mandats ni statuts, certains sont producteurs alors que d'autres

¹⁶⁵ BOURDAGES, Étienne. « Chambre d'assaut », *Jeu*, 109, 2003, p.148.

ne sont que diffuseurs. Ils n'ont pas non plus un public identique ayant les mêmes attentes. Par exemple, le Théâtre Aux Écuries, tel que mentionné ci-dessus, est un théâtre de création, et son mandat est de « sout[enir] les compagnies théâtrales, les artistes indépendants et les auteurs. Son équipe est là pour accompagner leur démarche et leur permettre de créer dans les meilleures conditions possibles. C'est un espace où l'on cherche, où l'on prend son temps¹⁶⁶ ». N'ayant pas de forfaits pour les abonnés, le Théâtre des Écuries n'est pas soumis aux contraintes que ce groupe pourrait imposer. De plus, le théâtre décrit son public comme « curieux, audacieux. Il [le public] découvre l'aboutissement des recherches soutenues. Il aime la convivialité, la fête et l'inattendu¹⁶⁷ ». Ainsi, même pendant la saison régulière, certains théâtres offrent davantage d'espace de liberté aux créateurs québécois.

4.2.3. Hiérarchie des salles

Ces institutions qui se lancent davantage dans l'expérimentation et qui accordent une place à la relève disposent habituellement de très petites salles de spectacle, tout comme celles dans lesquelles les pièces *In-yer-face* étaient présentées à leurs débuts. Par contre, comme le metteur en scène Gaétan Paré l'expliquait, les salles choisissent les auteurs et metteurs en scène plutôt que l'inverse. Ainsi, il est peu probable que les jeunes auteurs débutants se retrouvent dans une grande salle comme celle du Théâtre du Nouveau-Monde, pour des raisons économiques plus que par choix esthétique: « La grande salle, tu dois la remplir, alors que la petite salle est déjà pleine¹⁶⁸ ». Il est donc logique qu'un jeune auteur qui doit faire ses preuves commence par se produire dans de

¹⁶⁶ <http://auxecuries.com/mission-et-historique/>

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Paré », 26 mai 2015.

petites salles, et c'était exactement la même chose pour les dramaturges du *In-yer-face*. L'ambiance est évidemment différente dans une petite salle que dans une immense salle. Les premières permettent diverses expérimentations qui seraient moins probables dans une grande salle populaire. Comme Steve Gagnon le soulignait, « les grandes institutions (Rideau Vert, TNM, Jean Duceppe) se risquent moins avec de jeunes créateurs¹⁶⁹ ».

Cela implique que le fait de se produire dans une plus grande salle est la marque d'une reconnaissance et d'une certaine réussite. Par contre, ce n'est pas seulement au niveau de la reconnaissance qu'il y a un changement lorsqu'on se produit dans de plus grandes salles, il faut que la pièce convienne au public de celle-ci : « Au Québec, il y a une hiérarchie des salles. Je vais donc de moins en moins travailler dans de petites salles, ce qui fait que ma signature va elle aussi changer »¹⁷⁰. Il y a donc une opposition entre une signature artistique de plus en plus affirmée chez les créateurs et la structure institutionnelle qui fait que, plus on aborde des salles « prestigieuses », moins on a de liberté et plus il faut « adapter » sa signature. Un artiste commence par se produire dans de petites salles, offrant généralement plus de liberté aux créateurs. Par contre, lorsqu'il peut se produire dans les grandes salles, c'est qu'il a déjà une réputation et qu'il possède une signature distinctive. Et c'est alors que la pression des abonnés peut être plus contraignante. Il faut ainsi avoir une bonne capacité d'adaptation lorsqu'on évolue au Québec, en suivant le parcours habituel d'un créateur. Le climat d'intimité perdu, il faut trouver une autre manière de monter la même pièce, ce qui est loin d'être impossible selon Gaétan Paré. Par exemple, Christian Lapointe se produit un peu partout dans les salles de Montréal, il joue et monte parfois ses pièces dans une petite salle comme La

¹⁶⁹ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

¹⁷⁰ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Paré », 26 mai 2015.

Chapelle, mais a également créé *Dans la République du bonheur* de Martin Crimp à la Cinquième Salle de la Place des Arts et, en janvier 2016, il a également mis en scène *Pelléas et Mélisande* au Théâtre du Nouveau-Monde. Il parcourt les salles de spectacle, toutes aussi différentes les unes que les autres, montrant qu'il peut mettre en scène son théâtre un peu partout :

Ma « signature » change avec le besoin dramaturgique de chaque show mais les mécanismes sous-jacents s'entrecourent régulièrement. Et les récurrences d'un objet à l'autre ne sont pas liées au lieu de diffusion. J'essaie de placer les objets théâtraux dans les lieux les servant le mieux¹⁷¹.

Il s'adapte au lieu dans lequel la pièce sera à son plein potentiel, tout en conservant certains aspects qui forment l'essentiel de sa signature.

L'ascension décrite par Gaétan Paré n'est pas nécessairement désirée par tous les auteurs et metteurs en scène. Par exemple, Steve Gagnon, qui avait monté *En dessous de vos corps* à La Licorne, a choisi le Théâtre Aux Écuries pour sa prochaine pièce. Comme la direction artistique des Écuries est peu interventionniste, cela lui permet d'avoir plus de contrôle sur sa mise en scène et de travailler en collaboration avec ses acteurs, sans être freiné par une compagnie théâtrale qui ne serait pas à l'aise avec ce genre de processus : « Comme dans tout, plus tu entres dans la grosse machine, plus tu dois faire de compromis, tenter de plaire à plus de monde, etc.¹⁷² ». Il fait alors le choix inverse au parcours habituel du créateur, sélectionnant un plus petit théâtre afin d'obtenir plus de liberté. Ce choix est d'autant plus intéressant qu'il engendre un questionnement sur le fonctionnement de l'institution. Une analyse plus approfondie permettrait de mieux saisir la portée de cette décision de Gagnon. S'agit-il d'une démarche toute personnelle, liée à ses objectifs et à sa sensibilité de créateur, ou est-ce le symptôme d'un dysfonctionnement

¹⁷¹ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Christian Lapointe », 20 juillet 2015.

¹⁷² GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

général de l'institution théâtrale québécoise ? On pourrait aussi voir dans cette décision de jouer au Théâtre Aux Écuries le signe d'un changement dans le processus de légitimation et la hiérarchisation des scènes théâtrales montréalaises.

Bref, pour tous les auteurs et metteurs en scène, le lieu dans lequel la pièce est mise en scène a une certaine influence sur celle-ci, notamment en ce qui a trait à la jauge de la salle et à la direction artistique en place. L'économie est donc un facteur essentiel à considérer lorsqu'on réfléchit sur la dramaturgie québécoise. Il y a toujours une pensée marchande derrière chaque décision, et lorsqu'une personne est à la tête d'un grand théâtre, il est évident qu'elle se sent davantage rassurée en faisant des choix qui plairont au plus grand nombre. C'est ainsi que s'enclenche l'engrenage qui mène au spectacle, puisque ce sont les gens à la tête des théâtres qui décident ce qui sera au programme, mais également ce que le public aimera et voudra voir. Il est difficile d'échapper à cette logique, et la plupart des institutions préfèrent ne pas prendre de risque, prétextant que « les abonnés ne veulent pas voir ça¹⁷³ ». Ce cercle vicieux nuit sans aucun doute aux démarches plus exploratoires ou atypiques du théâtre québécois. On habitue les divers publics à suivre une voie déjà tracée, sans réelle possibilité de changement. Quand un créateur pense à son public, il n'y pense pas concrètement, mais plutôt à l'idée qu'on s'en fait, ou plus précisément, que les directions de théâtre ont forgée pour nous. Et on se fixe beaucoup de limites, mais si on osait quelque chose, peut-être que cela fonctionnerait. Gaétan Paré a d'ailleurs affirmé que chaque fois que les créateurs tentaient quelque chose de nouveau, le public suivait. Il a toutefois mentionné que, malheureusement, « il y a des

¹⁷³ *Ibid.*

gens qui pensent que le Québec n'est pas prêt, et tant que ces gens¹⁷⁴ seront en place, ce sera difficile de changer¹⁷⁵ ».

Conclusion chapitre 4

Les contraintes qui s'imposent aux créateurs lors de la production d'un spectacle proviennent surtout d'influences extérieures, notamment de la réticence des acteurs à jouer nus, de crainte de voir son œuvre assimilée à de la pornographie, de la peur des stéréotypes et de la classification, mais également des exigences des directions artistiques. En utilisant la contrainte de l'abonné, ces dernières guident les créateurs dans leur production et les encouragent à entrer dans les cadres établis du théâtre et à en respecter le mandat.

Les créateurs québécois disposent toutefois d'espaces de liberté, lors des festivals, des représentations hors-saison, ou encore au sein d'organismes qui encouragent la relève, la création et l'expérimentation. Comme de plus en plus de théâtres délaissent la formule de l'abonnement, notamment l'Espace Libre et le théâtre de Quat-Sous, on peut présumer que l'argument relatif aux attentes de « l'abonné » pèsera de moins en moins lourd dans les décisions des directions artistiques.

¹⁷⁴ Cette citation est tirée de la discussion autour des directions artistiques de certains théâtres, tels que le TNM, qui, bien qu'ils remplissent adéquatement le rôle qui leur ait été confié, pourraient être encouragés à s'ouvrir davantage à la nouveauté et à l'expérimentation.

¹⁷⁵ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Gaétan Paré », 26 mai 2015.

Conclusion

La violence a, depuis les premiers balbutiements du théâtre, investi la dramaturgie. Malgré sa constante présence sur la scène théâtrale, la violence n'a jamais été aussi intensément représentée que dans les pièces du mouvement britannique de la fin du XX^e siècle, le *In-yer-face*. Ce mouvement de jeunes dramaturges a su se distinguer et marquer l'histoire du théâtre moderne, leur principale intention étant de réactiver l'engagement du spectateur, de le pousser à la réflexion et, idéalement, à l'action. Les liens entre les principaux auteurs *In-yer-face* avec le théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud sont évidents. Par divers moyens, décrits dans la théorie de l'affect par Erin Hurley, les auteurs dramatiques travaillent ainsi à rejoindre leur public plus efficacement.

Les jeunes auteurs québécois se démarquent depuis quelques années par l'intensité de leur dramaturgie qui rappelle celle du *In-yer-face*. Cette vague de jeunes dramaturges, nommée les Trentenaires par Jean-Marc Larrue, est particulièrement prolifique et se fait remarquer à l'étranger. Ce mémoire a tout d'abord survolé les théories du *In-yer-face* pour en comprendre les fondements idéologiques et dramaturgiques, il en a présenté les auteurs principaux et leurs visées.

Les trois pièces québécoises étudiées dans le cadre de ce mémoire ont chacune, à sa manière, exploré les possibilités de la représentation de la sexualité et de la violence sur scène. Chacun des choix faits par les équipes de production des spectacles a été étudié et révèle que toutes les décisions prises par celles-ci découlent d'un questionnement assez simple : qu'est-ce qui semble le plus efficace et pertinent pour atteindre le spectateur tout en respectant l'esthétique des créateurs ? L'étude comparative des didascalies contenues

dans les textes et les mises en scène a permis de comprendre les choix faits par les créateurs et de constater les limites qu'ils se sont fixées.

Bien que les dramaturges britanniques des années 1990 se soient défendus de vouloir simplement choquer le spectateur et d'attirer les foules par les scandales que leurs pièces pouvaient provoquer, ils ont mis en scène des actes d'une violence extrême, qui n'ont pas fait l'unanimité, même si plusieurs commentateurs défendent l'utilité de ces démonstrations de violence et qu'ils soulignent que ces actes ne sont en fait que des reproductions de notre réalité. Plusieurs auteurs ne souhaitent pas se rendre jusque-là pour atteindre le spectateur.

C'est le cas des dramaturges québécois interviewés qui appartiennent au courant des Trentenaires. Tout comme les auteurs anglais du *In-yer-face*, les dramaturges québécois craignent la classification. Sans nier les ressemblances entre les thèmes et les buts du mouvement, les créateurs sont encore réticents à s'identifier au *In-yer-face*. Pourquoi ? Comme nous avons pu le voir dans le cadre de ce mémoire, il existe beaucoup de points communs entre les jeunes dramaturges des deux mouvements, mais ce qui les distingue considérablement est le traitement qu'ils réservent au spectateur. Les créateurs du *In-yer-face* veulent le choquer et prennent tous les moyens pour y parvenir. Si les auteurs et metteurs en scène du mouvement québécois des Trentenaires que nous avons étudiés reconnaissent vouloir ébranler le spectateur pour le sensibiliser à certaines réalités, ils misent davantage sur le pouvoir d'évocation du spectacle et sur sa capacité à activer l'imagination de ceux et celles qui le regardent que sur la violence de l'image scénique, ce qui inclut sa dimension sonore. Leur démarche consiste ainsi à faire du spectateur un co-créateur autant qu'un récepteur attentif. Il s'agit, comme le rappelle

Frédérique Toudoire-Surlapierre¹⁷⁶, de construire des images fortes, à la limite du supportable, à partir des références mentales propres à chacun, faites, en quelque sorte, sur mesure.

Déjà dans les trois textes étudiés, *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, traduit par Alexandre Lefebvre, *Faire des enfants* d'Éric Noël et *En dessous de vos corps* de Steve Gagnon, la violence et la sexualité investissent le texte. Les versions écrites contiennent toutes des didascalies qui demandent la représentation de la nudité, parfois d'actes sexuels, et de violence, comme nous avons pu le constater dans le chapitre deux, mais les mises en scène ne traitent pas ces didascalies de la même façon. Ainsi, Steve Gagnon a réellement choisi de mettre en scène l'une des deux relations sexuelles qu'il avait proposées dans son texte, celle de l'amour. Christian Lapointe, en collaboration avec les comédiens, a décidé de ne rien montrer et de faire lire à haute voix les nombreuses didascalies de Mark Ravenhill, traduites par Lefebvre. Pour sa part, bien qu'Éric Noël suggère quelques moments de nudité dans ses indications scéniques, la mise en scène de Gaétan Paré ne contient aucune scène de nu. La nudité a donc été évacuée de la représentation mais la violence y est bien présente, notamment lors de l'altercation entre Fabrice et Philippe et l'affrontement entre Henri et Lysiane.

Grâce aux entrevues, j'ai pu comprendre les choix que les créateurs ont faits, leurs préférences artistiques, mais surtout, les contraintes auxquelles ils ont dû faire face lors de la production du spectacle. Ces entrevues ont donc permis d'entamer une discussion

¹⁷⁶ « Le spectateur est renvoyé à la réalité par le biais de ses propres images et représentations, de sorte que la violence *lui* incombe, une part de responsabilité lui revient », dans FIX, Florence. *La violence au théâtre*, Paris, CNED et Presses Universitaires de France, 2010, p.83.

plus générale quant au monde du théâtre québécois et d'alimenter une réflexion sur les contraintes imposées par les directions artistiques. En effet, plusieurs facteurs font que les créateurs limitent la représentation de la violence et de la sexualité sur scène.

Tout d'abord, les premières restrictions qui s'imposent proviennent des créateurs eux-mêmes, de leurs choix esthétiques mais aussi de l'image qu'ils veulent projeter d'eux-mêmes. Ils redoutent d'être catégorisés (théâtre gai, par exemple) ou assimilés à certains stéréotypes. Ceci explique leur prudence et leur retenue – ce qu'ils appellent le « dosage ».

La réticence des acteurs à jouer nus sur la scène de théâtre constitue également une contrainte à laquelle les créateurs québécois doivent faire face. Plusieurs raisons expliquent ce malaise, d'un inconfort personnel au fait que le monde du théâtre québécois est un bien petit monde qui n'est pas insensible aux exigences d'autres médias, en particulier la télévision et le cinéma.

Il semble bien cependant que les principales restrictions viennent des directions artistiques. Ce sont elles qui guident les créateurs lors de la production de leur spectacle. Elles imposent diverses contraintes afin de plaire au public des abonnés.

Les créateurs interviewés remettent en doute le concept de l'abonné. Bien que le public compte parmi ses spectateurs des personnes plus âgées et certains groupes plus sensibles, ce n'est pas en évitant les sujets plus controversés que le théâtre québécois pourra se développer et se diversifier, comme le souligne Steve Gagnon : « Je peux comprendre cette idée qu'il faut y aller délicatement parce qu'on peut perdre le public, il est fragile. En même temps, ce n'est pas comme ça qu'on va l'habituer à autre chose¹⁷⁷ ». Il ajoute que : « [l]e public québécois n'est pas limité. On le sous-estime peut-être, on

¹⁷⁷ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

nivelle vers le bas trop souvent¹⁷⁸ ». Éric Noël partage la même opinion, il aborde le sujet du point de vue du rôle du dramaturge : « Si le sens est clair et le message limpide, je me demande pourquoi écrire du théâtre. Je pense que c'est un nivellement par le bas du théâtre, mais probablement aussi de la nature humaine. [...] Je pense que le rôle de l'auteur de théâtre est de remuer¹⁷⁹ ». Cette citation de l'entrevue réalisée en mai 2015 souligne à la fois la manière dont nous sous-estimons le public en lui rendant la tâche trop aisée, mais également appuie le propos selon lequel le spectateur ne devrait pas sortir simplement divertie de la salle de spectacle. Pour permettre au théâtre québécois d'avancer, les créateurs sont d'avis qu'il faudrait permettre au public de sortir des sentiers battus, afin de lui faire découvrir de nouvelles facettes de la dramaturgie nationale. Bien que de plus en plus d'auteurs et metteurs en scène, appartenant notamment à la génération des Trentenaires, amènent le public dans des zones un peu moins confortables, il reste une certaine résistance de la part de plusieurs directions artistiques.

Le public québécois serait donc conforté dans ses habitudes et surprotégé, sous prétexte qu'il ne serait pas prêt. La solution des créateurs interrogés est plutôt simple. Tout en étant conscients d'une certaine fragilité du public, il faut l'amener dans de nouvelles directions, sans chercher à le choquer, et l'accompagner dans ces changements progressifs. On pourrait poser l'hypothèse que c'est ce que les Trentenaires sont en train d'accomplir, petit à petit.

¹⁷⁸ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Steve Gagnon », 3 juin 2015.

¹⁷⁹ GOULET, Gabrielle. « Entrevue avec Éric Noël », 27 mai 2015.

Bibliographie

1. Corpus

1.A. Textes étudiés

GAGNON, Steve. *En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas*, Québec, L'instant même, « L'instant scène », septembre 2013.

LEFEBVRE, Alexandre. *Magasinage et baise*, d'après *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, Montréal, document inédit, 2006.

NOËL, Éric. *Faire des enfants*, Montréal, Léméac, octobre 2011.

1.B. Mises en scène étudiées

En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas. Texte et mise en scène de Steve Gagnon. Avec Marie-Josée Bastien, Marie Soleil Dion, Renaud Lacelle-Bourdon, Guillaume Perreault et Claudiane Ruelland. Production de La Manufacture, Théâtre La Licorne, du 1^{er} octobre au 9 novembre 2013.

Faire des enfants. Texte d'Éric Noël. Mise en scène de Gaétan Paré. Avec Dany Boudreault, Sonia Cordeau, Ludger Côté, Normand Daoust, Daniel Gadouas, Marc-André Goulet, Rachel Graton et Hélène Mercier. Théâtre de Quat'Sous 18 octobre au 13 novembre 2011.

*Shopping and F**king*, d'après *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill. Traduction d'Alexandre Lefebvre. Mise en scène de Christian Lapointe. Avec Marcel Pomerlo, Alexandre L'Heureux, Patrick Martin, Benoît Saint-Hilaire et Marie-Ève Desroches. Production du Théâtre Pêril, Théâtre National, Montréal, été 2006.

2. Études critiques :

2.A. Esthétisation de la violence, la violence dans les arts.

Ouvrages

BRUDER, Margaret Ervin. *Aestheticizing Violence, or How To Do Things with Style*, Bloomington, Film Studies, Indiana University, 1998.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », 1972.

GLAUDES, Pierre (dir.). *Terreur et représentation*, Grenoble, ELLUG, Université de Stendhal, 1996.

MATHET, Marie-Thérèse (dir.). *Brutalité et représentation*, Paris L'Harmattan, coll. «Champs visuels », 2006.

Articles

JUNGBLUT, Thomas. « La Violence au cinéma » in *Archipels d'extraits cinématographiques*, Liège, CAV Liège, 2007, p.38-67, en ligne : http://www.lamediatheque.be/ext/thematiques/films.../Archipel_violence.pdf.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. « Représenter l'irreprésentable. Des abus de la rhétorique », *Les institutions de l'image*, J-P Bertin-Maghit et Béatrice Fleury-Villate (dirs), Paris, Éd. de l'EHESS, 2001, p. 169-178.

2.B. Théories sur le théâtre. Théâtre et violence.

Ouvrages

ANGEL-PEREZ, Élisabeth. *Histoire de la littérature anglaise*, France, Hachette Supérieur, coll. « Les fondamentaux. La bibliothèque de l'étudiant Anglais », 2008.

ANGEL-PEREZ, Élisabeth et Nicole BOIREAU (dir.). *Le théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2007.

ANGEL-PEREZ, Élisabeth. *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Saint-Geosmes, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006.

ARTAUD, Antonin. « Le Théâtre de la Cruauté », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/ Essais », 1964, p.131-198. Incluant les parties *Le théâtre et la cruauté*, *Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, *Lettres sur la Cruauté*, *Lettres sur le langage*, *Le théâtre de la cruauté (Second manifeste)*.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000.

FIX, Florence (dir.). *La violence au théâtre*, Paris, CNED et Presses universitaires de France, 2010.

FIX, Florence et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (textes réunis par), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007.

HORACE, *De l'Art poétique ; épître d'Horace aux Pisons*, trad. C. Lefebvre-Laroche [avec le texte latin], Paris, Imprimerie de P. Didot L'Aîné, 1798.

HURLEY, Erin. *Theatre and Feeling*, Bakingstoke, Palgrave Macmillan, coll. « Theatre & », 2010.

NAUGRETTE, Catherine. « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, n°88, 2008, p.77-89.

Thèses et mémoires

BEUKER, Brechtje Cornelia Maria. *Stage of destruction : Performing Violence in Postdramatic theatre*, Université du Minnesota, 2007, en ligne : <http://search.proquest.com/dissertations/docview/304839501/previewPDF/141D77338F571B9E311/33?accountid=12543#>.

GIOT, Johana. *Histoires de sang. Du temps de la violence à la violence du temps : Sang de Lars Norén, L'Amour de Phèdre de Sarah Kane et Manhattan Medea de Dea Loher*, Grenoble, Université Stendhal (Grenoble 3), UFR de Lettres et civilisations, Département des Lettres modernes, 2009, en ligne : http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/43/32/31/PDF/Giot_J._memoire.pdf.

Articles

LAFON, Dominique. « Le chemin des violences », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, (97) 2007, p. 59-72.

LANTÉRI, Jean-Marc. « L'œil supplicié », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 38, 2005, p. 40-52.

PAPALEXIOU, Eleni. « Violence sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité? », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44, 2008, p.181-188.

RICHARD, Hélène. « Le théâtre gai québécois : conjoncture sociale et sentiment de filiation », *Jeu : revue de théâtre*, n° 54, 1990, p. 15-23.

VAÏS, Michel. « À la recherche du choc théâtral », *Jeu : revue de théâtre*, n°126, (1) 2008, p.166-173.

VIGEANT, Louise. « Questions autour de la violence au théâtre : seoul Performing Arts Festival », *Jeu : revue de théâtre*, n° 106, (1) 2003, p.162-171.

2.C. In-*yer-face*. Théâtre anglais années 1990 à aujourd'hui. Sarah Kane et le théâtre. Mark Ravenhill.

Ouvrages

BATLEY, Edward et David BRADBURY (ed.). *Morality and Justice : The Challenge of European Theatre*, New-York, Rodopi B.V., 2001.

KANE, Sarah ... [et al.]. *Outre Scène, la revue du Théâtre National de Strasbourg*, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg, no°1 (« Sarah Kane »), février 2003.

SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me. Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004.

SIERZ, Aleks. *Modern British playwriting. The 1990s. Voices, Documents, New Interpretations*, Londres, Methuen Drama, coll. « Decades of Modern British Playwriting », 2012.

SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011.

Thèses et mémoires

BUCHLER, Louise Anne. *In-Yer-Face: The shocking Sarah Kane*, Pietermaritzburg, University of KwaZulu-Natal, Master degree of Arts in Drama and Performance studies in the School of Literature Studies, Media and Creative Arts, 2008.

Articles

BOURDAGES, Étienne. « Chambre d'assaut », *Jeu*, 109, 2003, p.147-152.

HERMAN, Jean Patrick. « Mark Ravenhill », *New York Magazine*, New-York, 2 février 1998, en ligne: <http://nymag.com/nymetro/arts/features/2160/>.

LEROUX, George. « Blasted/blastés/anéantis », *Spirale: art•lettres•sciences humaines*, n°222, 2008, p.55-56.

LESAGE, Marie-Christine. « Sarah Kane, dans la souillure du monde », *Jeu : revue de théâtre*, n° 106, (1) 2003, p. 111-120.

VAÏS, Michel. « Provocation et brutalité en Europe », *Jeu : revue de théâtre*, n° 111, (2) 2004, p. 43-47.

Entretien

MARÍ, Cristina. « "Shopping and Fucking". In-yer-face », entretien avec Fatos Berisha, *Kosovo 2.0*, 16 janvier 2015, en ligne : <http://kosovotwopointzero.com/en/article/1533/shopping-and-fucking-in-yer-face>.

Site internet

SIERZ, Aleks. *In-yer-face theatre*, <http://www.inyerfacetheatre.com/what.html>.

2.D. Le spectateur

Ouvrages

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin Sup », 1996.

Articles

GUAY, Hervé. « Technologies et spectateur : observations diverses », *Jeu : revue de théâtre*, n°144, (3) 2012, p.72-78.

LEHMANN, Hans-Thies. « Le risque, le tragique, le poison », *Alternatives théâtrales*, n° 85-86, 2005, p. 71-73.

NOËL, Éric. « Un théâtre hygiénique », *Jeu : revue de théâtre*, n°141, (4) 2011, p.71-75.

RUSET, Séverine. « La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°38, 2005, p.12-26.

ST-PIERRE, Dave et Katya MONTAIGNAC. « Désarmer le spectateur », *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, 2010, p. 110-117.

2.E. Références autres. Actualité, critiques, médias.

Articles

ALARIE, Milaine. « L'hypersexualisation: la responsabilité des médias », *Le Devoir*, 15 août 2008, en ligne : <http://www.ledevoir.com/non-classe/201533/l-hypersexualisation-la-responsabilite-des-medias>.

ANDRÉ, Claude. « Un Tramway nommé désir vu par Serge Denoncourt », *Métro*, 20 janvier 2015, en ligne : <http://journalmetro.com/culture/705321/un-tramway-nomme-desir-vu-par-serge-denoncourt/>.

BARIL, Daniel. « Un chercheur se penche sur la pornographie dans Internet », *UdeM Nouvelles*, coll. « Sciences sociales- Psychologie », 30 novembre 2009, en ligne : <http://www.nouvelles.umontreal.ca/recherche/sciences-sociales-psychologie/20091130-un-chercheur-se-penche-sur-la-pornographie-dans-internet.html>.

FERRER, Catalina et Simone LEBLANC-RAINVILLE. « Remettre en question la culture de l'hypersexualisation, qui affecte filles et garçons, et s'outiller pour y faire face », mémoire de maîtrise, Shédiac, Université de Moncton, 2008.

FORTIER, CLAUDE. « La fréquentation des arts de la scène au Québec en 2014 », *Optique culture*, n° 42, Québec, Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, septembre 2015, en ligne : www.stat.gouv.qc.ca/observatoire.

LABRECQUE, Marie. « Un secret nommé sexualité », *Le Devoir*, 19 janvier 2015, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/429318/entrevue-un-secret-nomme-sexualite>.

PARENT, Marie-Joëlle. « Malsaine guerre des sexes », *Journal de Montréal*, 15 novembre 2008, en ligne : <http://fr.canoe.ca/divertissement/arts-scene/dossiers/2008/03/13/4995146-jdm.html>.

POIRIER, Lucie et Joane Garon. *Hypersexualisation ? Guide pratique d'information et d'action*, Centre d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel (CALACS) de Rimouski, Matagami, 2009.

POULIOT, Sophie. « Théâtre: les pièces à ne pas manquer en janvier », *Elle Québec*, en ligne : <http://www.ellequebec.com/culture/sorties/theatre-les-pieces-a-ne-pas-manquer-en-janvier/a/97413#.VmmlkXYvfDd>.

PROULX, Suzanne. « L'influence toxique de l'hypersexualisation : au-delà des concours "mini-miss" », *Blogue du Parti Québécois*, 16 janvier 2014, en ligne : <http://pq.org/blogue/linfluence-toxique-de-lhypersexualisation-au-dela/>.

Reportage

HARRISON-JULIEN, Pasquale. « Théâtre québécois : comment survivre malgré le déclin des abonnements? » *Nouvelles* [Arts et spectacles], Radio-Canada, en ligne : http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2013/10/15/002-theatres-baisse-abonnements.shtml, 15 octobre 2015.

2.F. Définitions

Dictionnaires

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/pornographie>.

Le Petit Robert 2014, Dictionnaires Le Robert, 2013.

Annexe A : Shopping and Fucking

Entrevue téléphonique avec Patrick Martin

Réalisée le 8 novembre 2013, Montréal, par Gabrielle Goulet

*Shopping and F**king*, d'après *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill. Traduction d'Alexandre Lefebvre. Mise en scène de Christian Lapointe. Avec Marcel Pomerlo, Alexandre L'Heureux, Patrick Martin, Benoît Saint-Hilaire et Marie-Ève Desroches. Production du Théâtre Pêril, Théâtre National, Montréal, été 2006.

C'était assez audacieux de monter une pièce In-yer-face pendant la saison estivale au Québec, comment as-tu su que la pièce serait adaptée et montée? Pourquoi as-tu voulu participer à ce projet?

Le projet vient de mon ami Benoît St-Hilaire. Il avait lu cette pièce, l'avait trouvée très intéressante et m'en avait parlé. Nous avons fait une première lecture avec des comédiens potentiels et nous l'avons présentée à Claude Poissant. Nous voulions que ce soit le metteur en scène. Il ne trouvait pas que *Shopping and Fucking* s'inscrivait tout à fait dans le mandat du Théâtre PàP et de l'Espace Go. Il a entendu parler d'un projet d'un groupe de producteurs qui voulait présenter une pièce, qui serait autre chose que du théâtre d'été, pendant les Outgames, à Montréal. Ils sont tombés en amour avec le projet.

[...]

Nous avons eu une très bonne couverture médiatique, on a eu beaucoup de pré papiers et de critiques, probablement parce que justement, il ne se fait habituellement que du théâtre d'été à Montréal durant la saison estivale et que c'était un projet très différent.

[...]

C'était tout de même risqué de jouer cette pièce, surtout que c'était monté au Théâtre-National, dans le Village gai. Donc, c'était déjà très stéréotypé, de jouer cette pièce gaie, dans le quartier gai, pendant un événement gai. C'était pour moi un point négatif.

Avais-tu lu la pièce avant qu'on te propose de participer au projet?

Non, je n'avais jamais lu de pièce de cet auteur. Je l'ai lue dans la version québécoise, mais également dans sa version originale anglaise.

[...]

Je me questionnais sur la pertinence de faire ce genre de théâtre encore, sur la pertinence d'une pièce comme ça en 2006, au Québec. J'avais un bémol par rapport à ça. C'est en discutant avec Christian Lapointe (c'est Benoît St-Hilaire qui lui a demandé de se joindre à l'équipe) de la façon dont il voulait monter cette pièce que j'ai finalement accepté de participer au projet.

[...]

Il a choisi une approche complètement différente de la façon dont cette pièce est montée habituellement. En fait, nous n'avons vraiment rien montré. Nous avons dit les choses au lieu de les montrer parce que nous trouvions que ce n'était pas nécessaire. C'était plus frappant de seulement entendre les mots plutôt que de montrer de la sodomie avec un couteau, de montrer un viol.

[...]

Nous étions presque toujours les cinq acteurs face au public, c'était une approche de jeu très déconnectée. C'était vraiment pour mettre l'accent sur les mots comme tels. C'était déjà très efficace et très violent comme façon de faire, finalement. Je trouvais que c'était une proposition intéressante plutôt que de se mettre nu et de faire semblant de se sodomiser avec un couteau.

[...]

Je trouvais que la pièce était tellement intense, violente, et qu'elle contenait tellement de nudité et de pornographie, que ce n'était pas nécessaire de voir tout ça, nous n'en avions pas besoin. Je pense que de le dire est encore plus terrible, parce que, quand tu le vois, tu décroches un peu, tu te poses des questions sur le réalisme. Nous voulions éviter d'avoir l'air de faire les choses à moitié parce qu'on ne pouvait pas les faire réellement. Une approche de dire les choses pour qu'elles soient encore plus claires.

Il n'y avait donc aucune nudité...

Non, aucune. Mon personnage portait des collants et des sous-vêtements, c'était son costume.

Puisque vous jouiez face au public, comment les moments où vous deviez interagir les uns avec les autres ont été mis en scène? Par exemple, dans la scène où ton personnage, Gary, rencontre Mark et qu'ils amorcent leur premier contact sexuel.

Il y a certains moments où nous nous regardions. Mais, chaque mouvement, chaque regard était placé. À quel moment lui ou l'autre regarde et pourquoi. Je me plaçais à quatre pattes, face au public, et lui, était derrière moi, à genoux. Il n'y avait pas de contact, et nous disions notre texte comme cela. C'était très graphique et dessiné, au lieu d'être brouillon et sanglant.

Tu me disais que vous aviez eu une bonne couverture médiatique. Il est difficile aujourd'hui de retrouver des critiques de l'événement, j'en ai lu quelques-unes, mais sans plus. Te souviens-tu ce que disaient les critiques en général?

Les critiques étaient vraiment diversifiées. Certaines critiques ont trouvé que la position était très intéressante. D'autres ont trouvé que c'était un très mauvais show, ont détesté le parti pris que nous avons choisi de ne rien montrer, elles ont trouvé ça insignifiant. Il y a beaucoup de gens qui ont critiqué le choix de la pièce et qui se sont posé la question de la pertinence de jouer ça, encore, en 2006. Il y en a eu de tous les genres, elles étaient toutes complètement différentes, dans chaque grand journal. Même en ce qui a trait au jeu des acteurs, les critiques étaient partagées. Ce fut tout de même une version contestée de la pièce, il n'y avait pas de consensus quant à notre façon de faire.

[...]

Beaucoup de gens sont sortis. Il y a un moment dans la pièce où on parlait d'enfants et beaucoup de parents sont sortis, ils trouvaient ça ridicule et ils ne comprenaient pas pourquoi aborder ces thèmes-là. Les gens n'étaient vraiment pas indifférents.

[...]

L'auteur voulait justement faire réagir les gens, et il n'y a pas de doute que ça fait réagir. Nous avons eu beaucoup de discussions, bien de gens restaient après pour en parler.

[...]

Les puristes du *In-yer-face* n'ont vraiment pas aimé notre façon d'approcher la pièce. La plupart trouvait que ça ne servait plus à rien de monter cette pièce-là si on ne montrait rien. Certains ont trouvé que c'était une relecture intéressante, que ça ne donnait rien de nos jours de mettre en scène une pièce où on montrait tout, parce qu'on était déjà trop habitués de tout voir. J'ai eu beaucoup de commentaires de ce genre : « À quoi ça sert de montrer ça maintenant, on le voit tellement dans les films, un peu partout. Nous sommes dans une époque d'hyper sexualisation. Ça ne donne plus rien, on a déjà vu ça. Nous sommes rendus plus loin ».

En effet, c'est très intéressant de voir que plusieurs considèrent que c'est inutile de montrer ce genre de choses, qui affirment même « être rendus plus loin ». Pourtant, la représentation de la sexualité et de la violence sur scène reste assez rare au Québec, le mouvement In-yer-face ne s'est pas rendu tout à fait jusqu'ici. Penses-tu que la sexualité et la violence sur scène peuvent choquer beaucoup plus au théâtre qu'au cinéma?

Comme au théâtre on ne peut pas faire aussi bien qu'au cinéma, côté réalisme, ça peut facilement sembler pauvre. Au théâtre, tu ne peux qu'imager une scène comme celle de la pénétration avec le couteau. Au cinéma, tu peux réussir à représenter cette scène de manière réaliste et que ça ait encore plus d'impact. Comment montrer ça sans que ça ait l'air pauvre et irréaliste, sans qu'on n'ait pas l'air de vouloir réellement le faire.

[...]

Ce genre de théâtre amène toujours des taches mortes. Quelqu'un qui regarde ça va toujours se demander : « Jusqu'où sont-ils allés? » Nous sommes toujours en train de nous demander jusqu'où le comédien et le metteur en scène vont aller, et nous ne faisons plus attention au texte. Comme nous ne montrions rien depuis le départ et que c'était très clair depuis le début de la pièce, ça éliminait ce genre de questions et donc, par le fait même, le voyeurisme du spectateur. Ça ramenait juste au propos, c'était donc plus fort. Le moment que l'on passe à regarder un comédien nu sur la scène nous distrait du texte.

Je suis allée voir la pièce En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas la semaine dernière, à La Licorne, et ça m'a fait beaucoup réfléchir aux questions de mon mémoire. Steve Gagnon a exploré certaines limites, il y a de la nudité et de la violence sur la scène. Par contre, il n'y a pas de sang ou de signes de violence très concrets. Au moment de l'immolation par le feu, c'est plutôt métaphorique. Même tous les détails qui peuvent être exploités dans une scène de violence ne l'ont pas nécessairement été, je crois que c'était très efficace et que la pièce poussait à la réflexion. Il n'était pas nécessaire de tout montrer en détails. Même Sarah Kane soutenait que les mots étaient parfois beaucoup plus forts que la représentation, grâce à notre imagination. Qu'en penses-tu?

L'imagination va toujours être plus forte que ce qu'on peut montrer sur une scène. Sur la scène, tout va sembler adouci, parce qu'on ne peut pas le faire pour vrai, nous n'avons pas les moyens.

Question ajoutée après avoir interviewé les autres créateurs, le 23 juillet 2015 :

*Je me suis rendu compte à travers les interviews que les acteurs en général refusaient souvent de jouer nus. Comme tu m'avais dit que tu aurais refusé de participer au projet de Shopping and F**king si la pièce avait été jouée de manière réaliste, je me demandais: est-ce que c'est la nudité qui t'aurait surtout freiné? Pourquoi?*

C'est plutôt la sexualité très crue qui m'aurait freiné plutôt que la nudité. Je ne crois plus qu'au théâtre c'est nécessaire de tout montrer pour qu'on y croie. Par contre, la nudité au théâtre, je trouve ça très beau. Parce que le corps nu, quand il est bien exploité, a beaucoup de significations.

Entrevue par échange de courriels avec Christian Lapointe
Réalisée le 20 juillet 2015, Montréal, par Gabrielle Goulet

*Shopping and F**king*, d'après *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill. Traduction d'Alexandre Lefebvre. Mise en scène de Christian Lapointe. Avec Marcel Pomerlo, Alexandre L'Heureux, Patrick Martin, Benoît Saint-Hilaire et Marie-Ève Desroches. Production du Théâtre Péril, Théâtre National, Montréal, été 2006.

Pourrais-tu me parler de la raison qui t'a poussé à choisir Shopping and Fucking, de Mark Ravenhill? (Contexte, été 2006...)

On m'a offert de mettre en scène ce texte. Le casting avait été réuni avant qu'on me demande d'en faire la mise en scène. Je peux dire que le texte m'a interpellé au point que j'ai pu accepter l'invitation, ce qui dans mon cas est rare.

Avais-tu un intérêt particulier pour les pièces In-yer-face?

Je suis toujours enthousiaste quand il s'agit de nommer à voix haute des choses qui sont normalement passées sous silence.

Je sais, grâce à Patrick Martin, que tu as choisi une mise en scène particulièrement épurée pour la pièce, évitant ainsi la nudité, la sexualité et la violence sexuelle sur la scène, trois aspects centraux de la pièce de Ravenhill. Est-ce bien cela? Pourquoi avoir fait ce choix?

J'ai fait le choix, comme lors d'autres mises en scène, de faire lire la didascalie plutôt que de la représenter, donnant ainsi à l'imaginaire du public le relais, ce qui me paraît d'autant plus juste pour donner libre cours à toute la cruauté des univers individuels de ceux formant l'assistance.

J'ai accès également à la traduction du texte par Alexandre Lefebvre, qui est assez fidèle au texte original, contenant un langage cru et « vulgaire ». As-tu conservé le texte tel que traduit ou tu lui as plutôt apporté quelques modifications? Pourquoi?

Nous avons joué le texte de Lefebvre, lui-même étant l'initiateur de ce projet...

Quel effet aurait eu la monstration de certaines scènes plus violentes ou sexuelles sur le public québécois? Penses-tu que la représentation aurait été boudée par certains, mais marquantes pour d'autres, ou plutôt qu'elle aurait fait fuir les foules, outragées?

Je crois que ça aurait banalisé la représentation. En 2006, contrairement à la création de l'originale en 1996, la pornographie faisait déjà rage comme aujourd'hui, et il me semble que laisser libre cours à l'imaginaire est plus violent que le fait de montrer.

Penses-tu que le fait de mettre en scène la violence et la sexualité aurait donné une visée commerciale à la représentation? Serait-on tombé du côté du sensationnalisme?

Oui, je le crois.

L'une des visions plutôt communes du théâtre contemporain est la volonté de faire réfléchir le spectateur, de le choquer pour mieux le réveiller. De ne pas lui donner toutes les clés afin qu'il reparte du théâtre en faisant des remises en question. Partages-tu cette vision? Je crois que la pièce Shopping and Fucking, même sans monstration de la violence et de la sexualité, marque le spectateur et le secoue. Comment penses-tu que la mise en scène a pu contribuer à cet effet? (Petite salle intime? Sons? Éclairages? Choix des acteurs?...)

Il me semble que le rôle de l'art varie d'un objet à l'autre. Ici, la mise en jeu de tabous suffisait, me semble-t-il, à donner un point de vue éclairant sur les travers de la société contemporaine. Le texte de Ravenhill ne garde pas de mystère, il révèle toutes ses facettes. Ce qui en fait un objet plutôt accessible et loin de nous laisser dans l'opacité. C'est peut-être une de ses plus grandes forces. Je dirais que de le jouer de face plutôt que de l'aborder avec une approche « en situation » était le plus riche pour donner du poids à la proposition.

Peu de pièces de théâtre québécoises osent montrer la sexualité sur scène, surtout les scènes de violence sexuelle. Crois-tu que c'est parce que le spectateur québécois ne pourrait tolérer de telles représentations? Quelle est ta conception du spectateur québécois?

Dernièrement il y a une montée de nudité franche dans les arts de la scène au Québec. Mais il faut dire que ce fut très présent dans les années 70... Donc rien de nouveau sous le soleil de ce côté mais seulement des retours de modes comme il s'en fait normalement. Pour la sexualité même, il me semble que seulement Ivo Dimchev a été jusqu'à payer du public « on the spot » pour qu'ils baisent en scène, ce qui dans le monde entier est plutôt rare en effet. Autrement, le tout risquerait peut-être plutôt de devenir comme du spectacle sexuel mis en scène, comme on en retrouve aux Pays-Bas. Je n'ai pas de préconception de groupes de spectateurs. Pour moi le public est une seule chose et n'est pas divisible en catégories.

Est-ce que les choix faits pour la mise en scène de la pièce convenaient à ta visée artistique? Ou tu crois que tu as dû faire des choix afin de te plier aux goûts du spectateur?

La poursuite de la démarche n'était en rien soumise à des éléments extérieurs à elle.

Tu te produis dans une grande variété de salles, de La Chapelle à la Cinquième Salle. Penses-tu que tu réussis à garder ta signature même si tu changes complètement d'environnement et de public?

Ma « signature » change avec le besoin dramaturgique de chaque show mais les mécanismes sous-jacents s'entrecoupent régulièrement. Et les récurrences d'un objet à

l'autre ne sont pas liées au lieu de diffusion. J'essaie de placer les objets théâtraux dans les lieux les servant le mieux.

Crois-tu que tu changes entièrement de public chaque fois, ou une partie de celui-ci te suit à travers tes changements de lieux?

Il y a un public, oui, qui suit d'une place à l'autre et un autre qui change d'une place à l'autre, en effet.

Je me demandais si tu te souvenais comment tu as mis en scène le moment où Brian, celui à qui Robbie et Lulu doivent rembourser l'argent de la drogue, les menace et leur montre une vidéo de, tout d'abord, son fils qui joue du violon, puis l'homme qui se fait « percer » par une perceuse Black & Decker (voir extrait ci-dessous)? Est-ce que le spectateur voyait les acteurs regarder quelque chose, est-ce qu'il comprenait la menace? Ou vous n'avez pas mis en scène cet extrait?

Brian insère la cassette, appuie sur lecture : une Black and Decker est actionnée.

On peut pas voir le visage, évidemment, mais la main appartient à quelqu'un de mon groupe.

Plan d'un homme qui a la bouche recouverte de ruban électrique.

L'homme avec la bouche couverte est quelqu'un qui a échoué son test.

La perceuse s'approche du visage de l'homme.

Tellement de peur, tellement de désir. Mais on cherche tous.

On cherche, non?

Brian sort.

Lulu et Robbie regardent alors que la vidéo continue.

La vidéo présentait quelqu'un à contre-jour jouant du violoncelle et après, on voyait en image négative la perceuse sur un visage dont la bouche était bloquée avec du ruban adhésif. Étant présenté sur vidéo, nous pouvions aller en contrepoint avec l'évocation sur le plateau.

Didascalies étudiées, *Magasinage et baise*, traduction de *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill par Alexandre Lefebvre.

| Nudité seulement | Sexualité | Violence |
|--|--|--|
| Lulu retire sa blouse. (p.14) | Mark commence à lécher le cul de Gary . (p.32) | (Coup.)... (Coup.)... (Elle jette la bouteille de TCP dans les yeux de Robbie .) (p.49) |
| Gary baisse ses pantalons et sous-vêtements. (p.32) | Lulu glisse sa main dans les pantalons de Robbie et commence à jouer avec ses parties génitales. (p.43) | Brian frappe Robbie . Il tombe au sol. (p.58) |
| | Mark embrasse Gary [...] Mark embrasse Gary à nouveau. Cette fois c'est plus sexuel. Éventuellement, Mark recule. (p.68-69) | Brian insère la cassette, appuie sur lecture : une Black and Decker est actionnée. ... Plan d'un homme qui a la bouche recouverte de ruban électrique... La perceuse s'approche du visage de l'homme... Brian sort. Lulu et Robbie regardent alors que la vidéo continue. (p.63) |
| | Robbie baisse les pantalons de Gary . Robbie crache dans sa main. Lentement il met le crachat dans le cul de Gary . (p.108) | Mark embrasse Gary , qui le repousse. (p.71) |
| | Robbie baisse sa braguette. Met de la bave sur son pénis. Il pénètre Gary . Il commence à le sauter. Silence. Robbie continue de sauter Gary . [...] Encore un peu de baise silencieuse. (p.108) | Robbie saute sur Gary et se met à l'étrangler. (p.81) |
| | Robbie se retire. Mark traverse la même routine – crache et pénètre Gary . Il le baise violement. (p.109) | Mark attaque Robbie , qui attaque Gary . Lulu essaie de protéger les repas congelés, mais ils sont écrasés dans la mêlée. [...] |

| | | |
|--|--|--|
| | | Mark réussit à enlever Robbie de sur Gary. Le combat prend fin. (p.81) |
| | Robbie se met en position pour continuer à baiser Gary. (p.110) | Mark frappe Gary. Ensuite, il se retire de Gary. (p.109) Mark frappe Gary répétitivement. (p.109) |

Affiche promotionnelle de la mise en scène de *Shopping and Fucking* par Dave Barton

Référence : *Shopping and Fucking*. Texte de Mark Ravenhill. Mise en scène de Dave Barton. Avec Keith Bennett, Peter Hagen, Bryan Jennings, Alexander Price et Terry Mowrey. Théâtre Monkey Wrench Collective, Fullerton (É-U), du 15 au 19 décembre 2010.



Annexe B : Faire des enfants

Entrevue Gaétan Paré

Réalisée le 26 mai 2015, Montréal, par Gabrielle Goulet

Faire des enfants. Texte d'Éric Noël. Mise en scène de Gaétan Paré. Avec Dany Boudreault, Sonia Cordeau, Ludger Côté, Normand Daoust, Daniel Gadouas, Marc-André Goulet, Rachel Graton et Hélène Mercier. Théâtre de Quat'Sous, du 18 octobre au 13 novembre 2011.

Détails importants issus de la discussion, sans nécessairement faire partie des questions/réponses :

- Gaétan Paré n'était pas le metteur en scène initial. Pierre Bernard voulait monter la pièce un an plus tard, question de disponibilités avec la distribution choisie. Par contre, il était déjà préparé puisqu'il travaillait sur des possibles listes d'acteurs et idées pour son ami Éric Noël et son metteur en scène. Plusieurs acteurs avaient déjà refusé de participer au projet, et Gaétan Paré avait décidé de ne pas appeler ceux qui avaient déjà accepté de faire partie de la mise en scène de Pierre Bernard. Il s'est donc retrouvé avec une longue liste d'acteurs qui ne pouvaient ou ne voulaient pas participer au projet, à moins d'un an de la représentation.
- C'était sa première mise en scène en « institution », c'est-à-dire produite par un théâtre insitutionnel.
- Influence des arts visuels, il a étudié dans ce domaine, ayant un baccalauréat en arts visuels de l'UQAM.

Entrevue

Comme je n'ai pas pu assister personnellement aux représentations de Faire des enfants, cette entrevue servira, en premier lieu, à déterminer les principaux choix effectués lors de la mise en scène de cette pièce. Serait-il possible de décrire et d'expliquer globalement les choix de mise en scène ?

J'ai fait enlever tout le plancher, toute la scène. Je l'ai mis sur le même plancher que le public. Et on a fait construire un îlot, avec une petite passerelle, où il y avait un autre îlot. C'est un très petit théâtre, mais nous, on a réduit la scène.

[...]

La scénographie, c'était un trou noir. Je crois qu'avec l'éclairagiste, on a réussi à rendre le Quat'Sous trois fois plus profond.

[...]

Il fallait que je trouve comment raconter à l'envers... L'écriture de la pièce est très intéressante aussi, je crois qu'il [Éric Noël] a ouvert des portes... et que les gens au

Québec commencent à utiliser ce rapport à la forme. On travaille de plus en plus la forme tout en réfléchissant comment la lier à la fable.

[...]

La première scène a été la plus difficile à mettre en scène... Tu es pris avec un très gros cliché, celui de la parade gaie, et tu n'as pas le choix. Celui-là, je le donne [les deux hommes avec Philippe sont habillés en mariés, l'un porte un voile], il faut juger. Il faut que le public juge. Il faut juger ce gars-là [Philippe]. Mais moi, je vais lui faire une mort toute en douceur et en beauté... La mise en scène dont je suis le plus fier est celle de la mort... J'essayais de trouver quelque chose d'onirique, parce que c'est très beau ce qui lui arrive. Je pense que mourir était la plus belle chose qui pouvait lui arriver... Je pense avoir réussi à rendre l'expérience du vertige de la mort dans la chute de rideaux, et le saut dans l'autre monde [l'acteur sautait dans un trou dans le plancher de l'îlot au moment où les 2 gros rideaux blancs tombaient].

[...]

Visuellement, la quatrième scène [celle avec Philadelphie] était parfaite... J'ai meublé en leur faisant faire une chorégraphie, comme s'il y avait toujours eu ça entre eux. Ils se retrouvent, ils se font une danse. Ça fonctionnait dans la signature du spectacle, chaque scène avait quelque chose, les scènes prenaient la forme de tableaux.

Le texte d'Éric Noël pourrait être considéré comme intense, choquant et cru. Les détours sont évités et les actions rapportées du protagoniste sont particulièrement marquées par la violence sexuelle. Par contre, aucune didascalie comme telle ne demande à ce que ces actions soient montrées. As-tu décidé d'aller dans la même direction que le texte, évitant ainsi de mettre en scène des relations sexuelles violentes?

Ce qui m'intéressait beaucoup dans ce show-là, c'était le fait que ce soit raconté. Donc, il faut que tu trouves autre chose à montrer... Moi, j'ai choisi de ne rien montrer, parce que je pense que la pire frousse que je me fais, c'est celle que je m'invente... Je cherche les textes qui m'amènent à creuser pour trouver d'autres façons de jouer... Les mots sont déjà très sales. Je pense que ce n'était pas nécessaire d'en rajouter.

Bien que Faire des enfants ne montre pas nécessairement les actions qui ont mené à la mort du protagoniste, il n'en demeure pas moins que le pouvoir du langage et de l'imagination en fait une pièce assez impressionnante pour le public, qui n'a pas dû en sortir totalement indemne. Que penses-tu de cette hypothèse de Frédérique Toudoire-Surlapierre, je cite : « Le spectateur est renvoyé à la réalité par le biais de ses propres images et représentations, de sorte que la violence lui incombe, une part de responsabilité lui revient »¹⁸⁰?

¹⁸⁰ TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. « Sarah Kane : "haut-le-cœur" », dans FIX, Florence. *La violence au théâtre*, Paris, CNED et Presses universitaires de France, 2010, p.83.

J'endosse ça tout à fait. Par contre, mon devoir, c'est que, si j'ai affaire à quelqu'un qui a besoin d'un peu plus de support pour comprendre la pièce, je dois l'aider.

[...]

La langue ici est vraiment sculptée, travaillée, très orale et très quotidienne, mais théâtrale, magnifique.

Certaines didascalies mentionnent par contre que les personnages sont nus (Myriam à quelques reprises, et Philippe à la fin) et qu'il y a présence de violence (notamment dans la scène entre Henri et Lysiane, dans laquelle son père frappe sa fille comme si elle était Philippe). Comment ces scènes furent mises en scène?

Le rôle le plus difficile à « caster » était celui de la mère. Il est écrit dans le texte : seins nus... Il ne faut pas que ce soit une femme parfaite, le corps de l'actrice doit avoir subi le temps et le fait d'avoir enfanté. Trouver quelqu'un qui va accepter de se situer là, c'est difficile. Je pense que ça peut rebuter beaucoup de gens, en tout cas, plusieurs ont refusé... J'aurais aimé me rendre à la nudité, mais cela n'est pas arrivé. Par contre nous avons trouvé de belles solutions.

[...]

L'autre chose importante, c'était la violence entre le père et sa fille. On a vraiment engagé un chorégraphe de combat, on l'a fait pour vrai. Ça se frappait. Daniel Gadouas était bouleversant d'humanité dans cette scène. C'était vraiment « rough », il a fait un très beau travail. Rachel devait faire attention pour ne pas se blesser en plus de se souvenir du texte, elle a été très bonne.

[...]

Pour la dernière scène, on a fait un costume de nudité, j'aime bien voir ça comme ça. Hélène portait une petite robe de chambre, très légère. Pour Danny, ce n'était pas gênant d'être nu sur scène, mais ça posait tout de même un problème, parce qu'on remarquait qu'Hélène ne l'était pas. On a donc fait un maquillage. Une ligne noire qui couvrait tout le sexe. Comme la lumière venait en partie du dessous de la scène, entre les planches, pour créer l'effet de l'eau, on ne voyait que son sexe quand il se promenait, lorsqu'il était complètement nu. Avec le maquillage, la lumière ne captait plus ses parties, mais on sentait quand même la nudité, et c'était très poétique. Et c'est ça qu'on voulait, on voulait être au bon endroit. Je voulais être au même endroit que l'auteur, dans sa réflexion. Il y a le signe de la dignité, avec ce maquillage-là.

La nudité était tout de même quelque chose de très artistique. Je peux comprendre qu'il pourrait y avoir un inconfort si la nudité était associée à la sexualité, s'il y avait eu une relation sexuelle ou quelque chose du genre. C'était tout de même très beau, dans le texte, la nudité et sa signification. Le dévoilement, la mise à nu.

On l'a bien fait, mais ce n'était pas nu, c'est tout. Certains contextes ont fait que ce n'était pas possible.

C'est quand même étonnant de voir qu'il y a autant d'inconfort de la part de certains acteurs, ils semblent avoir eu de la difficulté à endosser le texte. Qu'est-ce qui explique cet inconfort?

C'est différent pour chaque acteur. On ne choisit pas de devenir acteur pour se mettre nu ni se mettre à nu. Enfin, il faut doser. L'intimité est une chose qui est questionnée dans la pièce alors, si le moins tu n'es pas confortable avec toi, ton rapport change et puis je crois que l'acteur est toujours conscient de ce qu'il dévoile.

[...]

Aussi, notre monde est tellement petit, que lorsqu'on va au théâtre, on ne va pas voir l'anonymat des acteurs. Le spectateur québécois ne va pas voir une vision artistique, il va voir les seins de Guylaine Tremblay. Je veux éviter ça. Si je devais refaire *Faire des enfants*, je crois que j'engagerais des acteurs qui ne sont pas de la télévision et là, on pourrait avoir de la nudité. Ce ne serait pas le sexe de tel ou tel acteur, mais le corps de quelqu'un qui nous raconte une histoire. En ce sens-là, peut-être que oui, il y a une pression sociale. Je pense qu'on envie beaucoup de choses à l'Allemagne, mais on n'a pas la richesse, les moyens d'avoir des sociétaires, d'avoir des gens qui choisissent dans quoi ils veulent jouer ou non.

Pourquoi avoir décidé de montrer la scène de violence entre le père et la fille? Quelle est l'importance de cette scène, mais également du geste, selon toi?

Parce que tout le concept de *Faire des enfants* tient dans cette scène-là. Au Québec, le père est souvent absent. On reproche ici son absence, mais également sa non-violence, la non-transmission. J'ai voulu essayer de rendre cette pièce la plus sociale possible, de lui faire dire quelque chose de plus grand, parce qu'on peut vite tomber dans le mélodrame. Dans l'histoire des familles au Québec, je crois que cette histoire est nouvelle. La fille qui se rend compte qu'elle n'a rien à cacher.

[...]

On ne voit pas les coups de pieds, mais ça prenait la gifle pour comprendre que les coups de pieds existaient. Ça prenait quelque chose de très concret, là. Il n'y avait pas de mot. On en vient, dans l'histoire de la dramaturgie québécoise, où il n'y a plus de mot. Ce que le père n'avait pas fait, il fallait le faire. Et ce « faire » là, c'était une grosse gifle. Pour sceller quelque chose, c'est la résilience, elle prend sur elle. « Je vais me permettre d'être vivante. La violence, tu vas me la transmettre. » Et ça, ça se joue et ça se montre. Et quand ça se joue et ça se montre, ça peut vraiment glacer le sang. Je pense qu'on est allé jusque-là.

Penses-tu que si on faisait du In-yer-face au Québec, ce serait accepté. Pense-tu qu'il faut aller jusque-là pour toucher le spectateur?

J'évolue en tant que metteur en scène, il y a des choses que je n'ai plus envie de faire... La bombe, il faut la mettre où? Je vais y aller. Mais je ne sais même plus, et je suis

fatigué... L'absence de sous, l'absence de vision des gens, mais aussi beaucoup de vieilles personnes. Je pense qu'ici, on est vieux à partir de 36 ans. J'ai 36 ans. On est vieux à cet âge. J'ai commencé à me battre à l'âge de 15 ans, je suis fatigué, très fatigué. Ma situation n'a pas évolué depuis 10 ans, mon nom est plus connu. Tout ça pour dire que, est-ce qu'il y en a un problème au Québec? Peut-être. Mais il n'est pas compliqué... Le théâtre est un acte de communauté, il faut donc qu'il y ait au moins deux personnes en accord pour décider qu'elles ne vont pas faire comme les autres, ça prend tout de même un consensus pour être contre le consensus. Je crois que ça explique pourquoi le théâtre est si lent par rapport aux autres arts.

[...]

Je crois que l'économie est un facteur majeur dans la discussion que nous avons parce que plus tu es ambitieux, plus tu as besoin de moyens. Aujourd'hui, les moyens sont quantifiés, ils ne sont pas qualifiés. Donc, tu bascules aussi avec le nombre de sièges. *In-yer-face* pour moi, c'est 150 places maximum, dans l'idéal. Au Québec, il y a une hiérarchie des salles, donc je vais de moins en moins travailler dans de petites salles, ce qui fait que ma signature va elle aussi changer.

Les petites salles créent également un climat d'intimité que tu ne pourras pas retrouver dans les plus grandes, le public n'est pas le même non plus. Ce ne serait pas du tout pareil de monter Faire des enfants au TNM, par exemple?

Pourquoi ne pas monter *Faire des enfants* au TNM? Il faut que tu trouves comment le monter. Tu dois créer le climat d'intimité d'une façon différente, pas seulement par la grosseur de la salle. La grande salle, tu dois la remplir, alors que la petite salle est déjà pleine.

[...]

Je ne comprends pas trop pourquoi il y a autant d'attaques contre le TNM, et j'en discutais avec Étienne Lepage. Il me disait que ce théâtre fait bien son travail, et je trouve aussi. Il y a toujours place à l'amélioration, mais de là à être mesquin avec Lorraine Pintal, je ne comprends pas. Parce qu'il n'est pas là le problème. Tu détruis le TNM demain, les abonnés ne viendront pas voir mon travail ou celui d'Étienne Lepage. Il est plutôt là le problème. On pourrait encourager le TNM au lieu de le critiquer.

L'encourager à introduire un peu plus la relève québécoise, à lui faire de la place?

Tu sais, il y a des gens qui pensent que le Québec n'est pas prêt, et tant que ces gens seront en place, ça va être difficile de changer.

Est-ce que les choix faits pour la mise en scène de la pièce convenaient à ta visée artistique? Ou tu crois que tu as dû faire des choix afin de te plier aux goûts du spectateur? D'autres influences?

Je trouve ça difficile de réfléchir à un public parce que je crois qu'on a décidé pour lui et c'est difficile parce que la personne qui a décidé, c'est elle aussi qui te choisit, en tant qu'artiste, metteur en scène. Donc, quand tu es élu, tu dis oui... Est-ce qu'on pense à un public quand on fait une mise en scène? Ce qui est sûr, c'est qu'on veut se rendre à lui. Sinon, il y a une structure qui va mourir. Je crois que le milieu du théâtre est un peu dans un état de survie, où il essaie du nouveau, tout en étant dans l'ancien.

[...]

Je vais faire une comparaison avec un microcosme qui est absolument identique au théâtre québécois. J'ai fait un projet pour le Conseil des Arts, et ils me répétaient sans cesse que c'était ma direction artistique, mais que je devais faire ça, ça et ça.

C'est comme un engrenage en fait. Quand tu penses à ton public, tu ne penses pas réellement à ce public, mais plutôt à l'idée qu'on s'est construite, quelques gestionnaires de théâtre ont forgée pour nous. Ce public est d'ailleurs aussi celui de la télévision. Et on se pose beaucoup de limites, mais si on osait quelque chose, peut-être que ça fonctionnerait.

Oui. En fait, dès qu'on essaie quelque chose, ça fonctionne toujours.

Entrevue avec Éric Noël

Réalisée le 27 mai 2015, Montréal, par Gabrielle Goulet

NOËL, Éric. *Faire des enfants*, Montréal, Léméac, octobre 2011.

Faire des enfants. Texte d'Éric Noël. Mise en scène de Gaétan Paré. Avec Dany Boudreault, Sonia Cordeau, Ludger Côté, Normand Daoust, Daniel Gadouas, Marc-André Goulet, Rachel Graton et Hélène Mercier. Théâtre de Quat'Sous, du 18 octobre au 13 novembre 2011.

Il est facile d'établir plusieurs liens avec la pièce Shopping and Fucking, de l'auteur anglais Mark Ravenhill. Elles partagent beaucoup de points communs, notamment en ce qui a trait à la relation d'amour avec un homme plus âgé, cet amour refusé. Dans les deux cas, le jeune homme va mourir de la frustration qu'il ressent par rapport à cet amour. Tu avais lu la pièce, l'avais vue?

Je l'avais lue, mais il y a très longtemps et je n'en ai pas un souvenir très clair. Ce n'était pas une influence directe en tout cas.

En regardant la pièce, nous avons un certain recul puisque Philippe parle de son expérience avec une distance relative, une froideur. Comment imaginais-tu la mise en scène? Voyais-tu Philippe raconter son histoire au spectateur?

Oui, forcément. Mais mon rapport à la mise en scène, depuis *Faire des enfants*, a beaucoup changé. Avant, j'avais beaucoup d'images de mises en scène quand j'écrivais. Maintenant, je n'ai plus d'image. Je me situe plutôt dans les mots, dans le rythme. Donc non, je n'avais pas trop d'idée de mise en scène en écrivant la pièce. Ce n'est pas mon travail.

[...]

Dans ma dernière pièce qui a été lue au *Jamais Lu* récemment, je trouve que je vais beaucoup plus loin dans l'écriture de la violence et de la sexualité que dans *Faire des enfants*. Je me trouve plutôt « soft », en fait, dans *Faire des enfants*. Je l'ai écrite quand j'étais assez jeune, il y a 7 ans. Il y a donc une certaine distance. Quand je dis que j'étais « soft », c'était surtout au niveau de l'écriture de la sexualité. De la manière dont Philippe parle et décrit son expérience. Mais je ne trouve pas que la scène entre le père et la fille est « soft », je crois que c'est très violent et dur. Dans ma nouvelle pièce, c'est un monologue sans didascalie. C'est un examen, qui n'est pas froid parce qu'il est sensible, mais avec un certain recul. Mais je voulais faire quelque chose qui n'était pas « trash ». Le contexte de départ met en scène un jeune homme (qui pourrait être le personnage de Philippe ayant survécu) qui se retrouve dans un sauna, depuis trois jours, à prendre plusieurs drogues dures. Ce contexte de départ est ensuite déplacé, c'est la même idée que dans *Faire des enfants*. Au début, on se dit tout de suite qu'on ne veut ou peut pas être lui, puis, puisqu'il est particulièrement lucide à propos de son expérience, une certaine identification se produit. Pour moi, ce n'est pas une pièce gaie ni « trash », le

jeune homme est romantique, lucide, etc. Le « trash » ne m'intéresse pas, pas plus que mettre en scène des personnages qui ont eu une enfance difficile, qui ont été élevés dans la rue et qui seraient donc inévitablement dans la drogue. Je n'ai pas envie d'être dans un voyeurisme ou un misérabilisme. Ce genre de personnage peut vite devenir un objet d'étude et de pitié, qu'on regarde de haut. C'est la même chose pour le personnage de Philippe. Ces personnages montrent qu'on n'a pas à avoir eu un passé comme celui-là pour aller dans ce genre de zone.

*Beaucoup de pièces au Québec ont une durée d'une heure et quart, ce qui est généralement le cas des pièces des Trentenaires, mais également de celles des auteurs In-
yer-face. Réfléchis-tu à la durée de ta pièce quand tu écris? Comment penses-tu que ça peut affecter la représentation?*

C'est en effet, souvent, la durée d'une pièce. Je ne crois pas nécessairement qu'un entracte ou une longue pièce casserait le rythme. Je n'ai pas trop de réflexion par rapport à la durée du projet quand j'écris en fait.

Tes pièces n'ont par contre pas d'entracte, tu ne crois pas que s'il y en avait un, cela affecterait l'intensité de la pièce?

Comme spectateur, c'est vrai que je préfère voir la pièce d'un seul bloc. Tu as peut-être raison.

Penses-tu que le fait d'imaginer les scènes de sexualité et de violence (scènes alors différentes dans la tête de chacun des spectateurs) est encore plus redoutable que le fait d'imposer ces images au public?

Est-ce que le fait de dire est plus fort que le fait de montrer? J'ai un rapport au théâtre, par mon métier, qui passe par l'écriture et par les mots. Forcément, c'est à cet aspect que je pense. Je réfléchis beaucoup au rapport entre la littérature, les mots et le théâtre. On est dans une ère de metteurs en scène. Ce sont eux qui signent les pièces. Dans tout ce qui est l'avant-garde du théâtre, nous sommes dans une ère metteur en scène. Alors que moi, au contraire, je suis dans une démarche littéraire. Écrire pour le théâtre, c'est aussi un objet de littérature. On sous-estime beaucoup le pouvoir des mots et de la littérature, des mots qu'on manie, qu'on détourne. Pour moi, les mots sont tellement forts et redoutables, mais comme nous sommes si habitués à être dans l'image, on ressent parfois le besoin d'avoir cette image. Pour moi, je ne pense pas que ce soit nécessaire. J'ai l'impression, peut-être par la télévision, qu'on nous a habitués à des mots qui sont mous, « plates », qui ont un sens très figé. J'ai l'impression que ça vient d'ailleurs et que ça a reteinté le théâtre, parce que le théâtre n'était pas comme ça.

[...]

En ce qui concerne la question si c'est plus choquant ou redoutable de dire ou de montrer, je ne comprends pas ce questionnement. Au théâtre, je trouve qu'il n'y a rien de choquant. En tout cas, je trouve que c'est facile de se fermer. On est au théâtre. Ce qui est choquant, c'est la réalité, la vie, ce que tu vois aux nouvelles, qui est vrai. Quand

j'entends un créateur dire : « moi, je veux choquer », et bien bonne chance. Qu'est-ce que tu pourrais dire qui va me choquer, je ne sais vraiment pas. Tu peux me remuer, me toucher émotionnellement. Choquer pour moi, c'est très fort. C'est se lever puis partir. À la limite, si je m'ennuie, je vais sortir et je vais partir, mais tu ne vas pas me choquer. Choquer avec les images, avec tout ce qu'on voit, c'est difficile.

C'est en effet très contemporain comme manière de penser. Sarah Kane s'est beaucoup exprimée sur son art, avec un grand recul. Comme quoi c'est la réalité qui est terrible et que de la montrer au théâtre ne devrait pas être choquant, puisque ça existe et que nous en sommes témoins tous les jours.

Je sais. Je ne comprends pas que ça puisse l'être. Il y a tellement de choses choquantes ailleurs, que lorsqu'on est dans la fiction, dans une construction, je ne vois pas ce qui peut être choquant. Ça peut être une source de réflexion, une façon de repenser le réel. En fait, ce qui est possible, c'est d'être choqué par quelque chose de réel au théâtre, mais pas par le théâtre comme tel.

[...]

Je crois aux mots, à leur ambiguïté, au détournement possible du sens. Dans *Faire des enfants*, il y a ça. Créer une histoire, créer des personnages, on voit des parents en deuil, puis, tout à coup, on entend un père prendre des mots qui ne sont pas des mots de père, pour raconter ce monologue, c'est là que se produit un choc, du moins c'est ce que j'essaie de provoquer. Qu'est-ce que ça provoque un père qui dit ces mots, quand on les sort de leur contexte habituel, c'est-à-dire de parler d'une overdose dans un sauna gai, dans une maison de l'Assomption en banlieue ? Tout à coup, j'ai l'impression qu'il n'y a rien que j'aurais pu faire faire sur scène qui aurait pu aller jusque-là.

[...]

Quand on est choqué, on a toujours la possibilité de se fermer, et ce n'est pas ce qu'on souhaite. Si je mélange le discours avec quelqu'un qui n'est pas supposé dire ça, il y a quelque chose qui est créé, il y a un détournement du sens, les mots veulent dire autre chose. Le père décide de s'approprier les mots de son fils, son univers. Je ne vois pas comment faire quelque chose de plus fort par la mise en scène, mais ce n'est pas mon travail.

Quel est le rôle de l'auteur dramatique vis-à-vis du spectateur selon toi ?

On a toujours l'impression que tout ce qu'on lit doit être clair, que ça doit faire sens. Et moi, je me pose la question, qu'est-ce que c'est que faire sens ? Si le sens est clair et le message limpide, je me demande pourquoi écrire du théâtre. Je pense que c'est un nivellement par le bas du théâtre, mais probablement aussi de la nature humaine. Il faut tout comprendre facilement. Je pense que le rôle de l'auteur de théâtre est de remuer tout ça et que c'est tout d'abord dans les mots.

[...]

Même dans les classiques, il y avait une ambiguïté dans les mots. Après avoir terminé la pièce, il y a ce questionnement de « mais qu'est-ce que ça voulait dire? ». Il y a une ambiguïté, une force, un malaise qui reste à la fin des grands classiques.

Frédérique Toudoire-Surlapierre souligne, dans une étude sur Sarah Kane, que ce qui rend réellement mal à l'aise lorsqu'on est confronté à un spectacle violent et/ou sexuel provient de « notre part de responsabilité ». Je cite : « Le spectateur est renvoyé à la réalité par le biais de ses propres images et représentations, de sorte que la violence lui incombe, une part de responsabilité lui revient¹⁸¹ ». Qu'en penses-tu?

Je crois que tout le monde peut s'identifier à la fille, la sœur dans son questionnement. Quelle est ma trace? On est presque elle quand elle passe à l'action, elle fait quelque chose. Même si c'est terrible. Tu as l'impression d'être un peu anonyme, un peu banal, mais tu as envie de dire aux gens que tu es plus que ça. C'est un peu un piège. Je n'essaie pas de tendre des pièges au spectateur, mais si on s'était identifié à elle au début, et bien on s'y identifie encore au moment de son explosion. On n'a pas nécessairement envie de s'identifier à Philippe, mais c'est encore drôle, il a quelque chose d'attirant.

[...]

Pour Philippe, on arrive vite à la conclusion de l'autodestruction, que c'est comme un suicide. Pour moi, ce n'est pas ça, il cherche des réponses. Il est dans une vie où il ne trouve pas de réponse, et je crois que tout le monde peut vivre ce genre de moment « trash », à différents niveaux. Pour moi, ce n'est pas une pulsion de mort, mais une pulsion de vouloir sortir d'un quotidien, d'une aliénation. Qu'est-ce que je dois faire pour faire plus que seulement travailler, que faire pour sortir de cette aliénation? Les gens se tournent vers plusieurs choses, que ce soit vers l'alcool, la drogue, le sexe. Mais ce sont des recherches pour sortir de notre état. Pour moi, c'est tout sauf une quête de mort. C'est plutôt une quête de vie. Dans sa quête, Philippe se brûle et meurt, c'est ce qui est absurde.

Je crois que cette capacité de s'identifier est en chaque spectateur. En disant, au lieu de montrer, chaque spectateur imagine la scène.

Ce pouvoir d'évocation est très pratique parce que, au théâtre, on n'a pas les moyens du cinéma. On ne peut pas se rapprocher autant de la réalité. Je pense que les mots restent encore le meilleur vecteur.

Pourquoi penses-tu que la scène entre le père et la fille devait contenir cette violence physique, violence qui n'était pas seulement contenue dans le langage, mais aussi dans les gestes?

Encore là, quand il va la frapper, la scène se termine. Ce n'est pas tellement montré non plus.

Par contre, dans les didascalies, il y a quand même quelques coups qui sont portés.

¹⁸¹ TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. « Sarah Kane : "haut-le-cœur" », dans FIX, Florence. *La violence au théâtre*, Paris, CNED et Presses universitaires de France, 2010, p.83.

Oui, mais même dans les didascalies, quand il lève le pied pour la frapper, ça se termine. Il y a quelque chose dans la violence de la mort de Philippe qui provoque une violence dans sa famille. Comme un genre de miroir, ce qui est assez clair dans la métaphore de la pièce en deux parties. Cette idée que cette mort et cette découverte-là les emmènent à révéler toute cette part de désirs inassouvis. Entre autres, la fille. Pour moi, cette scène-là parle plus d'elle que du père. Cette scène contient l'idée que, même lorsqu'on a un profil lisse, cette violence-là et ces désirs troubles existent. J'avais envie de donner de la place à ce personnage. Il y a tout ce discours face à la fascination qu'il y a autour des désirs et actes de Philippe, autour de sa mort, et l'amour qui se dégage à cause de cette fascination. Au fond, Philippe n'a rien d'aimable. Et pourquoi elle, on ne l'aime pas? Est-ce qu'il faut se rendre jusque-là pour se faire aimer, jusqu'à cette extrême pour être intéressant?

[...]

Pourquoi montrer la violence? Pour mettre la violence où on ne l'attend pas. Ce qui est « trash », violent et laid est associé au fils, alors que là, c'est elle qui y est associée. Pour montrer qu'il n'y a pas deux types de gens, qu'il n'y a personne qui n'a pas de désirs inassouvis. C'est quelque chose qu'on porte tous. Pas nécessairement de la même façon que Philippe, chacun la vit différemment. Il y a un monde où on attend cette violence-là, dans ce milieu gai, de la drogue, et cet autre monde où on ne s'y attend pas. Pour moi, la deuxième partie de la pièce est bien plus difficile à digérer que la première. La violence est là où on ne s'y attend pas.

La violence peut être ailleurs que dans les coups et la violence sexuelle.

Exactement.

Comment expliques-tu la réaction des gens qui ont pu sentir un certain inconfort ou un malaise par rapport à ta pièce, mais même par rapport aux pièces en général?

Les gens, s'il y en a, qui ont été vraiment choqués, ne sont pas venus me voir pour m'en parler, évidemment. Ce sont plutôt les gens qui ont été ébranlés, qui cherchaient des explications qui sont venus m'en parler. Forcément, quand tu es parent, la pièce rejoint des peurs. Aussi, je sais que la pièce rejoignait beaucoup les jeunes, 17-20 ans, il y a quelque chose dans cette quête, dans le fait d'être « trash », de très fort. Cette intensité, cette quête d'absolu. La manière dont Philippe tente d'atteindre cet absolu est très maladroite et adolescente, ou plutôt post-adolescente. Pourquoi ça choque? Je pense que la violence père-fille est quand même un tabou. C'est probablement la scène qui fait réagir le plus. La scène avec Philadelphie est assez intense aussi.

Tu me dis que les deux groupes qui ont été le plus touchés par ta pièce furent évidemment les parents, secoués, et les jeunes de 17-20, qui se sont identifiés à la quête de Philippe. Est-ce que tu dirais qu'ils formaient ton public cible? Pour toi, le concept d'abonné (personnes souvent plus âgées) n'affecte aucunement ton écriture?

Comme on en parlait, je réfléchis peu ou pas au public. Avoir un public cible signifierait en effet que je pense au public en écrivant, ce que je tente de ne pas faire. Donc je dirais

que c'est plus ce que j'ai remarqué suite à la production, que ce public semblait plus touché directement, mais ce n'était pas l'intention. Je souhaite m'adresser à tout le monde. Quant aux abonnés, les développeurs de public des théâtres pensent déjà suffisamment à eux, je ne m'en préoccupe pas.

En discutant avec Gaétan Paré, il m'a informée que les rôles avaient été plutôt difficiles à combler, notamment en ce qui a trait au malaise des acteurs. Peux-tu m'en parler?

Ça été très dur de faire le casting de *Faire des enfants*. À un point tel que le metteur en scène a changé, c'est comme ça que Gaétan est arrivé dans le processus. Notamment pour le rôle du père, il y a plusieurs acteurs qui ont refusé. Pourtant, dans ce rôle du père, il n'y avait pas la nudité, mais il y avait la violence. C'est le père qui prend sur lui la plus grande part de la violence de la pièce, pour ne pas dire toute, donc ça a été difficile. Pour le rôle de la mère aussi, plusieurs actrices se demandaient si elles voulaient aller là-dedans, dans cette zone. Même l'actrice qui a joué la mère a eu des inconforts durant le processus, notamment concernant la nudité, c'était compliqué.

[...]

Je me suis rendu compte qu'il n'y avait rien de vraiment simple à propos de cette pièce. Que même au niveau des acteurs, la pudeur entraînait en jeu. Pour moi, dans la scène avec Philadelphie, il n'y avait pas de représentation réaliste, il n'y avait pas de merde dans le lit, donc je ne voyais pas le problème. En plus, c'est probablement le personnage qui est le plus clair, qui a une ligne directrice et que tout le monde comprend. On s'attache à elle et on approuve ce qu'elle dit. Lors des représentations, il y avait des rires, surtout de malaise. Aussi des « ohhhhh... ». Donc oui, parler de merde, c'est un gros tabou. Ça rejoint plein de choses par rapport à l'homosexualité. Même pour moi, quand je l'ai écrit, je me suis demandé si je me rendais jusque-là. C'est un des gros tabous de la pièce. Tu réalises qu'on ne parle pas de merde au théâtre. Les gens n'étaient pas assez choqués pour sortir de la salle, mais il y avait un malaise.

[...]

Pour moi, c'est au cœur de la pièce. Quand le père dit quelque chose comme « lui, quand il fait l'amour, il fait de la merde et toi tu fais des enfants ». Et ce tabou, la merde, si on veut parler franchement, c'est intrinsèque à la sexualité homosexuelle. Comme Philippe est dans un parcours de sexualité, de détestation de lui-même, d'abus, mais aussi d'abject, c'est quelque chose donc de concret, d'incontournable.

[...]

Pourquoi est-on mal à l'aise de quelque chose qu'on fait tous? Je crois que cette scène dit beaucoup sur la pièce, mais aussi sur la sexualité et sur nos limites, notre malaise encore par rapport à la sexualité.

L'effet que cette scène produit pourrait être comparable à ce que les auteurs In-yer-face ont fait. L'idée, c'est de provoquer un malaise et de se poser des questions, se rendre compte que ça existe.

Oui, si on veut.

En ce qui concerne l'absence de nudité dans la représentation et la réticence des acteurs. La nudité dans la pièce est utilisée de manière très artistique, imagée, un peu comme un tableau. Qu'il y ait un aussi gros inconfort m'a surprise.

En effet, la nudité n'est pas où on penserait la trouver dans la pièce. Elle n'est pas au début, alors qu'on parle de relations sexuelles à trois. La première scène était pour moi une sorte de pied de nez face à ce que je savais qu'on allait me dire : « Bon, encore une scène de sexe gai ». Je suis parti à fond là-dedans, avec ces espèces de clichés. Mais finalement, la pièce va ailleurs, il y a un détournement.

[...]

Là où la nudité est vraiment écrite dans la pièce, ce sont des moments où les personnages ne se touchent pas, ce sont des corps tableaux. C'était plutôt sur le corps et non sur la sexualité.

Avec Gaétan Paré, nous avons discuté des raisons qui font que les acteurs hésitent souvent à se dénuder sur la scène, notamment en ce qui concerne le milieu très petit du théâtre québécois. Qu'en penses-tu?

C'est vrai que, si jamais un acteur décide de se montrer nu sur scène, il le fait devant sa famille et ses amis.

Est-ce que les choix faits pour la mise en scène de la pièce convenaient à ta visée artistique? Ou tu crois que l'équipe de mise en scène a dû faire des compromis afin de se plier aux goûts du spectateur? Ou qu'ils ont été influencés par d'autres circonstances?

Plusieurs choses font que la mise en scène n'était pas comme je l'aurais voulue. Le casting : certains choix qui, je crois, n'ont pas été les bons. Je crois qu'à un moment, nous avons dérivé. Au niveau des choix esthétiques et du propos, Gaétan ne voulait absolument pas que ce soit classé comme une pièce gaie, donc nous avons fait certains choix pour lisser le tout et je crois que c'est l'une des raisons qui fait que nous sommes passés à côté de quelque chose. Au niveau de la scène finale également, plusieurs choix m'ont surpris. Donc pour moi, il y a une petite déception concernant cette pièce. Et c'est un peu pour cela que je me concentre davantage sur l'écriture, parce que c'est ce que je peux contrôler.

Annexe C : En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas

Entrevue avec Steve Gagnon

Réalisée le 3 juin 2015, Montréal, par Gabrielle Goulet

GAGNON, Steve. *En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas*, Québec, L'instant même, « L'instant scène », septembre 2013.

En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas. Texte et mise en scène de Steve Gagnon. Avec Marie-Josée Bastien, Marie Soleil Dion, Renaud Lacelle-Bourdon, Guillaume Perreault et Claudiane Ruelland. Production de La Manufacture, Théâtre La Licorne, du 1^{er} octobre au 9 novembre 2013.

Explication donnée à Steve Gagnon avant de commencer l'entrevue :

Ton cas est très intéressant pour mon étude pour deux raisons principales : tout d'abord, dès que j'ai assisté à la représentation de la pièce, j'ai senti le besoin de l'incorporer à mon corpus. C'était l'une des pièces les plus intenses et violentes que j'aie vues, et mon directeur de recherche a immédiatement approuvé. Aussi, c'est toi qui as écrit la pièce (et donc, les didascalies) et l'as mise en scène. Certains choix ont été faits pour la représentation et ce sera intéressant de constater les différences entre le texte et la mise en scène. En effet, tes choix de mise en scène ne découlent pas d'une vision différente de celle de l'auteur, puisque c'est toi qui occupes les deux rôles. Les différences texte/mise en scène découlent donc de l'adaptation à divers critères : la visée artistique du théâtre, ta conception de ce qu'il est pertinent de montrer ou non, mais surtout, l'adaptation aux goûts du public québécois.

Entrevue

Comment se déroule ton processus d'écriture? Penses-tu à la mise en scène lorsque tu composes un texte? Réfléchis-tu au spectateur?

Il faut tout d'abord que je précise que je ne suis absolument pas quelqu'un de rationnel dans le travail. Comme auteur, j'écris de manière très impulsive et j'apprends de plus en plus à retravailler le texte, à être plus rationnel dans le travail ensuite. Les choses sont donc plus ou moins réfléchies.

[...]

Pour moi, c'est très important que ce ne soit pas hermétique. Je travaille toujours pour que mes spectacles soient accessibles, que le spectateur puisse y entrer. Que le spectacle soit choquant ou pas, que le public l'aime ou pas, je ne m'en soucie pas. Mes spectacles ne sont pas volontairement provocateurs, peut-être à l'inverse du *In-yer-face*. Comme je disais, mon travail est très impulsif, il n'y a donc pas de volonté, d'intention de choquer. Si ça choque, je m'en fous, tant que je considère que c'est accessible.

La pièce commence, dans le texte et lors de la représentation, par une scène où Junie et Britannicus font l'amour (décrit tel quel dans la première didascalie). Tu as choisi de montrer cette relation en y présentant les deux protagonistes pratiquement entièrement nus, ce qui est plutôt audacieux sur la scène québécoise, ce qui m'a donc mis la puce à l'oreille. Pourquoi était-il pertinent de montrer la scène d'amour?

L'une des raisons pour lesquelles je voulais commencer la pièce de cette manière, c'est que je trouve ça très beau. Il y a quelque chose que je ne comprends pas. La sexualité est hyper présente dans nos vies, la pornographie est très consommée. Dans nos vies intimes, nous n'avons absolument pas de gêne à consommer de la pornographie ou à être témoins de sexualité, et la pornographie est beaucoup plus explicite que dans la pièce. Mais dès qu'on tente d'insérer de la sexualité dans l'art, il y a une sorte de frigidité, que je trouve plaquée et que je ne comprends pas. Surtout parce que je trouve ça magnifique, l'amour, la chair, la prise de contrôle du corps de l'autre, c'est naturellement esthétique.

[...]

Comme je voulais montrer l'histoire d'un couple en déchéance, mais qui est au départ un couple très intense et inspirant, je trouvais que c'était une bonne façon de faire comprendre rapidement le type de relation qu'ils entretiennent. Dans la première scène, Britannicus offre un monologue très romantique, mais qui s'incarne aussi de manière très charnelle, et j'avais envie que ça ne se retrouve pas seulement dans les mots. De les montrer faisant l'amour, ça cassait aussi un peu ce côté très romantique qui est dans la parole, parce qu'ils ne faisaient pas l'amour dans un contexte ultra romantique non plus, c'était debout, contre un mur. Mais il y avait tout ce côté possédé, très incarné par les acteurs, ce qui rendait ça très beau et sexy. Je trouvais ça donc parfait pour implanter ces deux personnages-là. Je trouvais ça beau de donner de la force à cette relation amoureuse, donc de la montrer explicitement.

Cette scène d'amour provoqua certainement un léger malaise dans le public, malaise presque immédiatement cassé par l'arrivée de Renaud Lacelle-Bourdon, venant faire l'avertissement initial (fermez vos cellulaires, sorties de secours, etc.), habituellement enregistré. Il ajoute également quelques blagues, faisant ainsi rire le public, pendant que Junie et Britannicus continuent de « faire l'amour ». Pourquoi avoir fait ce choix?

Il y a des gens qui sont sortis dès le début de la pièce, avant même que le premier mot soit prononcé. En ce qui concerne l'avertissement au spectateur, pour moi, il est très important que la fiction ne prenne jamais le dessus sur le discours. Il faut toujours sentir qu'il y a, au fond, des acteurs qui veulent défendre quelque chose. C'était le moyen le plus fort que j'ai trouvé, déjà au début de la pièce, pour montrer à la fois la fiction et le travail de l'acteur. Au moment de l'amour, les acteurs sont nus, il n'y a pas de théâtre là-dedans. Montrer un acteur, qui vient parler et rappeler qu'on est au théâtre, souligne qu'on va toujours se trouver sur cette ligne-là, que l'acteur va toujours être très proche de ce qu'il dit ou fait, mais qu'il est toujours là, derrière la fiction. Ça donnait le ton juste à la pièce. Pendant que la fiction se passe derrière, l'acteur s'adresse au public. C'est la

distanciation en fait. Implanter dans la tête du spectateur, dès le début, que la fiction et la réalité se chevauchent tout le temps.

Néron ne faisait pas seulement l'avertissement, il faisait aussi des blagues. Je crois que ça a eu un double effet, à la fois de détendre le public, mais aussi de lui faire prendre conscience de son malaise.

Oui, en fait, se servir de ce malaise. C'est ce qui m'intéresse : faire la mise en scène de mes textes maintenant, ça permet d'aller beaucoup plus loin.

[...]

Donc oui, le début du spectacle permettait de désamorcer ce contexte qui pouvait nous rendre mal à l'aise. Même dans l'écriture, il y a certains moments très intenses qui sont désamorcés par l'humour. Ce qui permet de réaliser et relativiser. Mais c'est clair que la mise en scène peut gâcher ces moments intenses.

[...]

Le malaise fait partie du processus intéressant du spectateur, c'est-à-dire que le malaise fait qu'on se pose des questions. Est-ce que tu es mal à l'aise quand tu te masturbes devant la pornographie? Probablement pas, non. Pourtant, c'est beaucoup plus explicite. Ce travail, ce questionnement, fait vraiment partie du processus selon moi. Ce n'est pas parce qu'il y a malaise que c'est négatif, à éviter. Au contraire, je crois qu'il faut y entrer, et pour ça, il faut le montrer de plus en plus, entrer dans ces zones-là.

Et en ce qui concerne le viol? Pourquoi n'a-t-il pas été représenté concrètement?

Je ne voulais pas lui donner trop d'espace ni d'importance. En tant que créateur, je ne voulais pas me demander quelle forme devait prendre ce viol-là, parce que je crois que c'est accorder de l'importance à quelque chose qui ne doit pas en avoir. Mon but, ce n'était pas de choquer avec ce viol. Nous avons essayé certaines choses, que Néron se dénude et tout. Le viol est tout de même un acte qui est porté par un désir immense, ce n'est pas seulement une affaire sexuelle pour Néron. Donc de le montrer, de le ramener simplement à un acte physique, réduisait cette idée. Ça donnait seulement de l'importance au viol physique, mais pour moi, c'était plus que ça. Ça réduisait la pulsion de Néron, mais ça renforçait le concept du viol. Ça choquait là où il fallait être surpris. Ce qui choquait, ce n'était pas tellement le viol, mais la mise en scène de l'acte. La mise en scène prenait le dessus ici, je ne voulais pas que les gens pensent que j'avais voulu choquer en montrant cet acte. J'ai donc misé sur l'extase de Néron. On est allé camoufler les détails physiques du viol, pour donner toute la place à l'extase de Néron, à son moment de grâce.

[...]

À partir du viol, le reste de la pièce est assez symbolique, on entre dans la métaphore. Du coup, on basculait pour arriver à l'espèce de métaphore de la fin. Est-ce qu'ils meurent,

ou pas? Comme je n'avais pas envie d'expliquer ça et que ça reste onirique, il fallait tranquillement y arriver. On passe d'un lieu et d'un esprit qui est plutôt réaliste, même si l'espace était un peu déformé, dans un monde plus surréaliste. C'est donc pourquoi j'ai décidé de montrer concrètement l'un des deux actes sexuels, et pas l'autre. Il y avait tout ce côté charnel dans la première relation, qui n'était pas vraiment important pour Néron par après.

J'ai discuté avec Gaétan Paré et Éric Noël de l'inconfort des acteurs québécois à jouer nus sur scène, surtout lorsqu'il s'agit de simuler un acte sexuel. Qu'en penses-tu? As-tu rencontré beaucoup de contraintes de ce genre?

Mon idée de départ, sans dire que ça allait être ça, c'était que, lorsque la toile tombait à la scène finale, les acteurs étaient nus et se rhabillaient autrement. Lorsque j'ai fait cette proposition aux acteurs, certains m'ont tout de suite dit non. Je comprends que certains ne soient pas à l'aise dans leur corps. Pourtant, on peut demander à peu près à n'importe quel acteur de jouer à peu près n'importe quoi. Moi, je n'ai pas de problème avec la nudité. Je peux comprendre, mais je trouve ça dommage que ça puisse interférer. Il faut se demander si c'est approprié. Lorsqu'on est dans un bain par exemple... Moi, je n'ai jamais pris mon bain en sous-vêtements. C'est une chose assez délicate, l'idée de faire semblant et d'ainsi passer à côté de la vraie « affaire » au théâtre. On passe souvent à côté par crainte ou pudeur. La question à se poser c'est : est-ce que ça sert? C'est un peu la même chose pour moi que de mettre trop de poésie dans quelque chose qui est sale. C'est une question de dosage par rapport à la véritable chose qu'on veut montrer. Quand on parle de quelque chose, il faut y aller le plus directement possible pour essayer de ne pas passer à côté.

Il me semble avoir déjà entendu dire que Marie-Soleil Dion, l'actrice interprétant Junie, avait eu certaines contraintes puisqu'elle jouait nue dans la pièce, mais également, elle interprétait un personnage adolescent dans une série pour jeunes à Vrak.Tv au même moment. Peux-tu m'en parler? Comment cela a affecté son travail?

Lorsqu'on a monté *Ventre*, elle a demandé à la billetterie de mentionner qu'il y avait de la nudité quand les gens réservaient leur billet. Elle a fait ça pour éviter qu'un jeune de 14 ans voie une publicité de la pièce et veuille aller voir son idole jouer au théâtre, que sa mère achète des billets et qu'ils soient surpris qu'il y ait autant de nudité. Mais rien de plus. Le théâtre est complètement un autre médium.

Il faut faire la différence.

Oui, si jamais tu montres un sein à la télévision, des millions de gens peuvent le voir et le revoir, l'enregistrer. Au théâtre, beaucoup moins de personnes peuvent voir ta nudité. Concrètement, ça reste toujours dans des moments intimes. Je peux comprendre les réticences à la télévision/cinéma, au théâtre aussi, mais il me semble que c'est un art qui permet un peu plus. Au cinéma, on peut montrer la sexualité de différentes manières, choisir ce qu'on montre. Au théâtre, c'est plus difficile de choisir le point de vue, ça demande un peu plus d'investissement de la part de l'acteur. Donc je peux comprendre

que la personne ne soit pas bien, et il n'y a rien pour qu'un acteur soit plus à l'aise, il ne sert à rien de forcer un acteur. Ça n'a aucun intérêt.

Le texte lui-même est violent, particulièrement dans ses didascalies, donc en ce qui a trait aux actions des personnages. La violence était en effet mise en scène, plusieurs moments me reviennent en tête, notamment la dispute entre les deux frères dans la baignoire. Que réponds-tu aux gens qui questionnent la nécessité de montrer la violence, pourquoi était-ce pertinent de le faire?

C'est toujours la même question en fait, si je la montre, à quel point c'est pertinent ? Et quand je la montre, que ce ne soit pas pour promouvoir, mais pour appuyer. Je ne crois pas du tout qu'il faut évacuer la violence de toute forme d'art, je trouve ça complètement insignifiant comme affirmation parce que ça fait partie de la vie. Parfois, à force d'être trop propre, trop poli, on passe à côté, et c'est là que les gens n'embarquent pas, n'y croient pas. Dans cette situation, c'était très approprié et je l'assumais complètement. C'est certain que pour quelques-uns, ça va être trop, ce n'était pas nécessaire d'aller jusque-là. Mais l'art est tellement subjectif, c'est toujours une affaire de sensibilité. Après, il faut que tu écoutes la tienne. Pour moi, quelle est la dose qui correspond à ma sensibilité et mon confort ? Là où je savais que je n'étais pas dans le tort au niveau de la véracité, c'était par rapport à la relation avec mon frère. Nous nous sommes déjà battus, parfois sans vraiment de limites. Cette violence est donc partie de la vie, et de la cacher est terrible. Mais je peux comprendre pour tout ce qui est gratuit et inutile.

Du point de vue du spectateur, cette scène est impressionnante parce qu'on voit ce personnage de Britannicus, habituellement doux et calme, se fâcher et devenir violent. Et on peut comprendre et ressentir cette violence-là parce que Néron est en train de tout gâcher et détruire...

Oui, il fallait construire la pièce pour amener cette situation et que le spectateur puisse la comprendre. C'est pour ça que je travaille mon texte après mon écriture pulsionnelle, pour amener le relationnel et que tout soit bien tricoté.

Tu es donc d'avis que la violence et la sexualité sur scène peuvent parfois être utiles, voire nécessaires, lorsque c'est bien fait?

Il faut les montrer ces choses-là. En fait, un excès de légèreté ou d'humour est aussi dangereux. Je ne suis pas tellement pro théâtre de divertissement. Nous sommes tellement divertis constamment que lorsque je paie pour aller au théâtre, c'est pour autre chose que seulement faire rire et oublier à quel point j'ai une vie normale. Les compromis à faire dans le sens du divertissement, de l'hypocrisie, de l'endormissement, ce n'est pas tellement mon genre. Il y a deux extrêmes, l'art de divertissement et l'art de provocation. Je trouve les deux extrêmes dangereux. Quand le but du créateur est réellement de provoquer ou de choquer, c'est là où ça peut devenir dangereux, dans la sexualité et la violence.

En effet, beaucoup d'auteurs associés au In-yer-face ont justement été accusés de recourir à la provocation uniquement à des fins sensationnalistes, pour attirer la presse et les spectateurs. Pourtant, Sarah Kane s'est défendue contre ceux qui l'accusaient d'un tel genre de provocation, elle précisait qu'elle ne voulait pas nécessairement que toutes ses didascalies soient montrées concrètement...

Quand on demande les droits pour monter du Sarah Kane, on se fait dire qu'il faudra respecter absolument toutes les didascalies. Je voulais monter *Purifiés*, et c'est l'une des contraintes qu'on m'a imposées. Même si sa dramaturgie est très provocatrice, c'était une fille qui était très mal. Donc, dans cette optique, ce n'est pas de la provocation intellectuelle, c'est de la provocation viscérale. Je ne pense pas qu'il faut se suicider pour avoir le droit de provoquer les gens, mais quand ça vient d'une sensation forte, c'est tout à fait légitime et cohérent. Quand c'est de la provocation intellectuelle, tu vois tout de suite la différence.

Pourrais-tu m'expliquer comment s'est passée la direction artistique lors de la mise en scène de ta pièce? Quelle a été son influence sur ton travail?

Au Théâtre de la Manufacture, il y avait trois autres personnes qui travaillaient sur le spectacle. Denis Bernard, le directeur artistique, mais aussi deux co-directeurs. Au bout du compte, même si j'ai fait la mise en scène, ce n'était pas, sur tous les points, le spectacle que j'avais en tête. C'est sûr qu'il y a toujours des contraintes techniques et budgétaires, mais ce ne sont pas les pires, parce que mes spectacles sont assez simples techniquement. Mais il y a des contraintes artistiques, notamment le fait d'être responsable de plaire aux abonnés. C'est pour ça que j'ai décidé de produire mon prochain spectacle aux Écuries. Mais bon, c'est tout de même alléchant lorsque la Manufacture, par exemple, te propose de monter ton texte et de s'occuper de tout, tu as l'impression d'avoir une certaine liberté. Par contre, je ne pense pas que cette liberté technique et financière compense pour les contraintes artistiques, qui peuvent sembler petites, mais qui sont les pires compromis à faire. Je voulais être complètement libre artistiquement. La direction artistique aux Écuries est très subtile et discrète.

[...]

Le théâtre de La Licorne est un théâtre qui va très bien, qui a un très haut taux d'occupation. C'est un théâtre qui a tout de même une certaine signature, le spectateur s'attend à quelque chose en allant là. Il y a beaucoup de pièces réalistes à La Licorne, certes des pièces chocs, mais plus dans le sens du réalisme. Ils savaient qu'en programmant *En dessous de vos corps*, ils allaient tout de même dans quelque chose de différent, de plus poétique, de choquant non pas par son propos, mais la langue était peut-être plus dérangeante, la forme moins réaliste, donc déjà, ils prenaient un risque. Il y a vraiment un aspect de confort, ils allaient dans une zone hors de leur zone habituelle, et, à un moment, j'ai senti que ça allait peut-être un peu trop loin, qu'on étirait un peu trop en dehors. Pas tellement au niveau du propos, mais de la manière de faire. J'aime que les acteurs s'impliquent vraiment dans la création du spectacle, j'agis en tant que leader d'une création. Ça peut faire peur aux compagnies théâtrales, de ne pas avoir de structure

très définie, je ne suis pas du tout dans le même genre de démarche, je suis plutôt dans l'essai.

J'ai parlé, avec Gaétan Paré, de la hiérarchie des salles au Québec, comme quoi les jeunes auteurs se produisent dans de petites salles parce qu'elles sont évidemment plus accessibles, plus faciles à remplir et laissent plus la place à la relève. Mais, les petites salles offrent également certaines possibilités que le Théâtre du Nouveau Monde (TNM), par exemple, ne peut pas donner: un peu plus de liberté, d'expérimentation et surtout, un climat d'intimité en représentation (100-150 personnes). Est-ce que tu penses que tous les auteurs et metteurs en scène visent à jouer dans les grandes salles ou certains préfèrent les petites salles? Est-ce que c'est seulement économique ou ça peut être un choix?

Pour te donner un exemple, mon dernier texte a été produit par La Manufacture, présenté à La Licorne, c'était une chance incroyable. Mais vois-tu, parce que j'ai besoin de liberté complète, j'ai décidé de produire moi-même mon prochain spectacle aux Écuries, parce que là-bas j'aurai toute la liberté artistique que je veux. Comme dans tout, plus tu entres dans la grosse machine, plus tu dois faire de compromis, tenter de plaire à plus de monde, etc. Les grandes institutions (Rideau Vert, TNM, Jean Duceppe) se risquent moins avec de jeunes créateurs.

À quel point dans certains théâtres, faut-il chercher à plaire aux abonnés?

Je trouve que le concept d'abonné est très flou. On entend souvent : « ahh, mais les abonnés ne veulent pas voir ça, etc. » Mais qui sont ces abonnés? Je me pose la question si c'est vraiment la bonne manière de faire du théâtre, je n'ai pas envie de me demander ce qui plairait aux abonnés. En fait, si je pense à quelqu'un quand j'écris et conçois mes spectacles, ce sont les gens de ma génération et celle en dessous. Les 30 ans et moins. Je me demande si ça peut parler à des gens de ma génération et les plus jeunes. C'est ma préoccupation. Le concept d'abonnés est très réducteur, et, dans ce concept, il y a aussi celui de la masse, c'est un peu un préjugé. En général, les jeunes s'abonnent moins, ce sont surtout les 60 ans et plus qui ont pris cette habitude. Pas que je ne veuille pas plaire à ce genre de public, mais ce n'est pas mon public cible.

[...]

Mon but, c'est de montrer que la poésie peut être accessible, compréhensible, de la faire découvrir. Que les gens de 30 ans et moins réalisent que la poésie et le théâtre leur parlent réellement.

Que penses-tu du public québécois? Comment le conçois-tu?

Le public québécois n'est pas limité. On sous-estime peut-être le public, on nivelle vers le bas trop souvent. C'est certain que l'essence du public est fragile, je sens bien que c'est encore très fragile dans les arts. Ce n'est pas le meilleur concept pour faire de l'art, c'est évident. Je peux comprendre cette idée qu'il faut y aller délicatement parce qu'on peut

perdre le public, il est fragile. En même temps, ce n'est pas comme ça qu'on va l'habituer à autre chose.

Je pense que c'est le travail que les Trentenaires sont en train d'accomplir, petit à petit. D'amener le public dans des zones moins confortables, de montrer que ce public en est capable.

C'est aussi de parler de ce public. Pendant longtemps, le théâtre québécois a été le théâtre français qu'on reproduisait. Il y a 50 ans, c'était comme ça. Ça n'a donc pas aidé à ce que le public s'intéresse et s'accroche au théâtre. C'était la même chose pour moi, lorsque j'étais au Cégep, on m'a envoyé voir des classiques. Mais de plus en plus, les enseignants prennent des risques et envoient les jeunes voir des pièces différentes. Et je crois que ça aide, parce que ce public se rend compte qu'on parle de lui. On parle sa langue. Donc on est en train de réparer les conséquences de ce théâtre. Donc oui, le public est fragile.

Il n'y a pas que la sexualité et la violence sur la scène qui peuvent choquer, la présence d'un langage trop vulgaire, contenant beaucoup de jurons semble être critiquée également, alors que les sacres font vraiment partie intégrante de la dramaturgie des Trentenaires. As-tu déjà reçu ce genre de critique?

Parfois, je me faisais reprocher cet aspect au sujet de mes pièces. Maintenant, j'essaie de doser un peu plus. Comme je ne suis ni croyant ni pratiquant, les sacres pour moi, ce sont seulement des mots. Je ne poursuivrai pas quelque chose qui est sur le déclin et qui ne me rejoint pas du tout. Ce ne sont pas de pires insultes que d'autres mots, et ils font partie de notre langue. Ça me fascine toujours que des gens soient choqués par ça. Je peux comprendre que des gens plus âgés soient plus mal à l'aise, mais pas des jeunes de 18-30 ans.